

# تاریخ اداریہ

# تاریخ اداریہ

جلد اول

(قدیم دور)

آغاز سے ۱۵۰۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ ٹی۔

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. 1

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 125.00

۶۱۹۷۷

طبع اول

۶۱۹۸۹

طبع دوم

چھ سو

تعداد

۱۵۰/۰۰ روپے

قیمت

محمد مجتبیٰ خاں

ناشر

خلیق نوگنی

سرورق

نوٹو آفسیٹ پرنٹرز، بی ماران دہلی ۱۱۰۰۱۱

مطبع

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوچہ پنڈت لال کنواں دہلی ۱۱۰۰۱۱

# تاریخ ادبِ اردو

جلد اول

(قدیم دور)

آغاز سے ۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لیٹ

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی



## اپنی "آپا" کے نام

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو، وہ شبنم

## پیش لفظ

میرا یہ کام، جسے میں نے "تاریخِ ادبِ اردو" کا نام دیا ہے، چار جلدوں میں ہے۔ اس کی پہلی جلد آپ کے سامنے ہے جو آغاز سے لے کر تقریباً ۱۵۰۰ء تک، قدیم اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ جلد اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور دوسری جلد سے مربوط و پیوستہ بھی۔ واضح رہے کہ یہ جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے! متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے۔ جدید ادب کی طرح، قدیم ادب بھی مخصوص تہذیبی، معاشرتی، معاشی، سیاسی و لسانی عوامل کا منطقی نتیجہ تھا۔ اسی لیے اس کا مطالعہ بھی تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں ویسے ہی کیا جانا چاہیے جیسے آج ہم جدید ادب کا کرتے ہیں۔ ادب کی تاریخ ایک ایسی اکائی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ خود جدید ادب کو سمجھنے کے لیے قدیم ادب کا سمجھنا ضروری ہے۔ ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی و تہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ ادب میں سارے فکری، تہذیبی، سیاسی، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخِ ادب ان سارے اثرات، روایات، محرکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے۔ میں نے اسی شعور اور نقطہ نظر سے قدیم ادب کا مطالعہ کیا ہے۔

اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے۔ چپ میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا۔ یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی۔ اس اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی، جو آپ

کے سامنے ہے۔ اس میں مطالعہ، تحقیق، فکر اور طرز ادا سب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

تاریخ ادب ادارے لکھتے ہیں جن کے پاس سرمایہ ہوتا ہے، جنہیں ہر قسم کی سہولت میسر ہوتی ہے، جن کے پاس اپنا کتب خانہ ہوتا ہے اور دوسرے کتب خانوں سے وہ قلمی و مطبوعہ کتب مستعار لے سکتے ہیں۔ مددگاروں کی ایک جماعت اس کام میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ وہاں صدر ہوتے ہیں، سیکرٹری ہوتے ہیں، مشاہیر علم و ادب کام کرتے ہیں اور کہیں برسوں میں جا کر یہ منصوبہ پورا ہوتا ہے۔ لیکن مجھے اس قسم کی کوئی سہولت میسر نہیں تھی۔ دن بھر گردش روزگار اور پست کا دوزخ بھرنے کے لیے مشقت کی چٹی، نہ کوئی مددگار، نہ کوئی ساتھی۔ ایک ایک کتب کے لیے مختلف کتب خانوں کے چکر کاٹنے پڑے۔ آتشِ شے کی مدد سے مخطوطات پڑھ کر آنکھوں پر موٹا چشمہ چڑھ گیا۔ بہر حال یہ کام، جیسا کچھ ہے، ایک فرد کا کام ہے جس نے اسے اپنی اچھ سے کیا ہے۔ اس میں کسی کی فرمائش، مدد یا سرپرستی شامل نہیں ہے۔ میرے جنون اور علم و ادب کے عشق نے، سائنس کی تمنا اور صلے کی پروا سے بے نیاز کر کے، یہ جوئے شیر مجھ سے ہنسی خوشی کھدوائی ہے۔ یہ کام کر کے میں نے خوشیاں حاصل کی ہیں اور یہی میرا صلہ ہے۔ یہ تاریخ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے ہر عظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے۔

اس جلد کا خاکہ اس طرح بنایا گیا ہے کہ ساری تصنیف کو، ترتیبِ زمانی سے، چھ فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت مختلف ابواب آتے ہیں۔ ہر فصل کا پہلا باب پورے دور کی تمہید کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی تہذیبی، معاشرتی اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے اس دور کی واضح تصویر آ جائے۔ اس تمہیدی باب کی روشنی میں، ترتیبِ زمانی سے، اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعروں اور ادیبوں کے ذہن و اثرات اور ان کی تخلیقی کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرز احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے، دوسری تاریخوں کے برخلاف، ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا گیا ہے۔ ہر شاعر و ادیب کو اس کی تاریخی و ادبی حیثیت کے مطابق صفحات دیے گئے ہیں۔ قدیم دور کے ادب کا مطالعہ اس لیے آور بھی دشوار تھا کہ اس دور کا بیشتر سرمایہ مخطوطات پر مشتمل ہے جن کے حوالے حواشی میں دیے گئے ہیں۔ یہی عمل مطبوعہ کتب کے ساتھ کیا گیا

ہے۔ "اختتامیہ" میں اختصار کے ساتھ روایت کے آثار چڑھاؤ کی داستان کو بیان کر دیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کے عالم گیر رواج کے منطقی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر میں ضمیمے کے تحت "پاکستان میں اردو" کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے۔ لکھنے وقت میں نے "اسلوب بیان" کو خاص اہمیت دی ہے۔ دورانِ مطالعہ آپ محسوس کریں گے کہ میں نے ایک ایسا اسلوب دریافت کیا ہے جو ادب کی نثری، تنقیدی و تہذیبی تاریخ کے لیے شاید نہایت موثر ہے۔

قدیم ادب میں ہمیں دو اثرات نظر آتے ہیں: ایک اثر "ہندوی روایت" کا ہے کہ جب اردو ادب ہر عظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی لطیفات، اساطیر اور انداز بیان کو اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر دسویں صدی ہجری تک قائم رہتے ہیں۔ لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ فارسی میں ادب کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ تھا۔ جسے انگریزی زبان کے چوسر نے فرانسیسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی شکل دی، اسی طرح فارسی روایت نے اردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اُسے نہ صرف نئے اصناف و اسالیب اور کئیابات و اساطیر دیے بلکہ اس نئے طرز احساس نے جدید دائرے کی طرف اس کا رخ موڑ دیا۔ اردو ادب پر یہ اعتراف کہ اس نے ہر عظیم کی کولل کو چھوڑ کر ایران کی بلبل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے، قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اُس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتحِ دکن کے بعد شمال اور جنوب گھر آگئے ان جاتے ہیں اور اسی کے ساتھ اردو ادب کی دکنی روایت دم توڑ دیتی ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ ول دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے۔ ادب کا علاقائی رنگ اڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایت ادب شمال کی زبان اور لہجے



مے مل کر ایک نیا عالم گیر معیار ادب تلاش کر لیتی ہے جو سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول ہو جاتا ہے۔ زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام ”ترقیہ“ ٹھہرتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار پاتی ہے۔ ولی دکنی اس دور میں ایک وقت دو کام کرتا ہے؛ ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زلدہ عناصر کو تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے۔ دوسرے اردو زبان و ادب کو فارسی طرز احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کر دیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔ آج بھی ہم، انگریزی زبان کے تعلق سے، اسی صورت حال سے دوچار ہیں؛ ایک طرف ہم انگریزی زبان کو چھوڑنا نہیں چاہتے اور دوسری طرف انگریزی میں تخلیق و اظہار کرنا ہمارے لیے دشوار ہو گیا ہے۔ ولی اور اس کے دور کے مطالعے سے وہ دوسرے ابھرتے نظر آئیں گے جو آئندہ دور کے ادب کے تار و پود بنتے ہیں۔ خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر، سودا، درد، مصحفی، آتش، غالب حتیٰ کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر، زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں۔

میں یہ بات بھی عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔ غلطی تقاضاے بشریت ہے اور مجھے کہ سدا کا طالب علم ہوں، اپنی غلطیوں کا پورا پورا احساس ہے۔ میں نے زیادہ تر اصل مآخذ سے براہ راست رجوع کیا ہے۔ اس جلد کی ”نہرست“ مختصر ہے اور وہ اس لیے کہ ”اشارہ“ مفصل ہے۔ ”اشارہ“ ہے آپ کو وہ سب کچھ مل جائے گا جس کی آپ کو ضرورت ہو سکتی ہے۔

یہ کام، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، کسی کی فرمائش پر نہیں کیا گیا۔ یہ مسودہ یوں ہی پڑا رہتا اگر میں ۱۹۷۱ء میں لاہور نہ جاتا۔ لاہور میں عہتی پروفیسر حمید احمد خاں صاحب مرحوم کو جب ”تاریخ ادب اردو“ کا مسودہ دکھایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ایک مہینے سے زیادہ اپنے پاس رکھ کر فرمایا کہ اگر یہ ”تاریخ“ مجلس ترقی ادب کی طرف سے شائع ہو تو کیا مضائقہ؟ چنانچہ میں نے دن رات لگ کر پہلی جلد صاف کی اور ۱۹۷۲ء کے اوائل میں ان کی خدمت میں پیش کر دی۔ یہ جلد ابھی پرنس گئی ہی تھی کہ وہ ہم سب سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے۔ پروفیسر حمید احمد خاں مرحوم ایک عظیم انسان تھے جن میں جوہر شناسی ابھی تھی اور وصعت قلب و نظر ابھی۔ جو عالم ابھی تھے اور

مفکتر ابھی۔ آج جب یہ جگہ چھپ کر ان کے ہاتھ میں آئی تو وہ کتنے خوش ہوئے! خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے اور اپنے جوار رحمت میں جگہ دے۔

میں مجلس ترقی ادب کے ناظم اعلیٰ مشفق جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا تہ دل سے شکر گزار ہوں جنہوں نے خصوصی توجہ دے کر طباعت کے کام کو آگے بڑھایا اور کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کیا۔ میں جناب احمد رضا صاحب مستم مطبوعات کا بھی حد درجہ شکر گزار ہوں جنہوں نے نہایت توجہ کے ساتھ نہ صرف اس کتاب کے ہروف پڑھے بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرائی۔ میں اپنے محترم بزرگ جناب انس صدیقی امرہوی صاحب کا اتمی شکر گزار ہوں جن کی مشفقانہ راہنمائی اور اعانت مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور جس کے باعث انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے وہ سارے غخطوطات میری نظر سے گزر سکے جن کی مجھے اس جلد کی تیاری کے سلسلے میں ضرورت تھی۔ اگر وہ میری مدد نہ کرتے تو میں ”انجمن“ کے ان غخطوطات سے تو ہرگز استفادہ نہ کر سکتا جو مختلف غخطوطات کے ساتھ بندھے ہوئے تھے۔ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی کا کتب خانہ خاص (جو اب قومی عجائب گھر کراچی میں منتقل کر دیا گیا ہے) پاکستان میں قدیم ادب کا سب سے بڑا کتب خانہ ہے جہاں ہزاروں کی تعداد میں ایسے غخطوطات اور بیاضیں موجود ہیں جن سے اردو ادب کی گم شدہ کڑیاں مل جاتی ہیں۔ میں انجمن کے متطلبین کا شکر گزار ہوں جنہوں نے ان غخطوطات کے مطالعے کی مجھے اجازت مرحمت فرمائی۔ میرے لیے یہ مسئلہ مشکل ہے کہ استاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں جن کی حوصلہ افزائی اور محبت و شفقت نے مجھے اندھیروں سے نکالا اور منزل کا راستہ دکھایا۔ عہتی پروفیسر ڈاکٹر احسن فاروق صاحب کا صمیم قلب سے شکر گزار ہوں جن سے تبادلہ خیال کر کے میں نے ہمیشہ خود کو چلنے سے بہتر اور ذہن کو تازہ و توانا محسوس کیا ہے۔ اس کتاب کے ”اشارہ“ کے لیے میں جناب ابن حسن قیصر صاحب کا شکر گزار ہوں جنہوں نے میری مرضی کے مطابق، بڑی محنت سے، ایما مفید و مفصل اشارہ تیار کیا۔ میں اپنی بیوی کا ہمیشہ کی طرح آج بھی شکر گزار ہوں جس نے اپنی زندگی کی ساری خواہشات مجھ پر قربان کر دیں اور میرے لیے ایسی فضا پیدا کی جس میں میں کام کر سکوں۔ میں اپنے چھوٹے بھائی محمد باہر خاں کے لیے دعاگو ہوں جنہوں نے

کتابوں کی فراہمی اور حوالے نقل کرنے کے سلسلے میں میرا ہاتھ بٹایا ۔ میں اپنے  
بھائی ڈاکٹر محمد عقیل خان ، محمد سہیل خان اور محمد خالد خان کا بھی شکر گزار ہوں  
جنہوں نے دایے درجے قلمیہ سخیے میری مدد کی ۔ میں اپنی بھئی سمیرا جمیل اور  
بیٹی خاور جمیل اور محمد علی کے لیے بھی دعاگو ہوں جنہوں نے ہر ساط بھر میرے  
کام میں میری مدد کی ۔ خدا ان سب کو ہمیشہ شاد و دلشاد و شادمان رکھے ۔

جمیل جالبی

کراچی

۵ جولائی ۱۹۷۵ء

## توقیب

مجموعہ :

۱ - - - - - اردو زبان اور اس کے بولنے کے اسباب - - - - -

نصل اول :

- ۱۹ - - - - - مہالی پنہ (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) - - - - -  
پہلا باب : سمود سندھان سے گرو لانک تک (۱۰۵۰ء—  
۲۱ - - - - - (۱۵۲۵ء)  
دوسرا باب : بابر سے شاپجہان تک (۱۵۲۵ء—۱۶۵۷ء) -  
۷۴ - - - - - تیسرا باب : دور اورنگ زیب (۱۶۵۷ء—۱۷۰۷ء) - - - - -

نصل دوم :

- ۸۵ - - - - - گجری ادب اور اس کی روایت (۱۰۵۰ء—۱۷۰۷ء) - - - - -  
پہلا باب : پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک  
۸۷ - - - - - (۱۰۵۰ء—۱۴۰۰ء)  
دوسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ،  
۹۵ - - - - - لغات ، کتبے (۱۴۰۰ء—۱۶۰۰ء) - - - - -  
تیسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت  
۱۰۵ - - - - - (۱۴۰۰ء—۱۶۰۰ء)  
چوتھا باب : دسویں ، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے  
اوائل میں گجری اردو روایت (۱۶۰۰ء—  
۱۳۲ - - - - - (۱۷۰۷ء)



## فصل سوم :

- ✓ اردو ہفتی دور میں (۱۷۵۰ء—۱۵۲۵ء) - - - - - ۱۳۵  
 پہلا باب : پس منظر ، مآخذ اور ادبی و لسانی خصوصیات - ۱۳۷  
 دوسرا باب : ادب کی روایت نوین اور دسویں صدی ہجری کے  
 اوائل میں (۱۷۳۰ء—۱۵۲۵ء) - - - - - ۱۵۹

## فصل چہارم :

- ✓ عادل شاہی دور (۱۶۸۵ء—۱۴۹۰ء) - - - - - ۱۸۱  
 پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات  
 دوسرا باب : گنجری روایت کی توسیع ، ہندوی روایت کا عروج  
 (۱۵۲۵ء—۱۶۲۷ء) - - - - - ۲۰۱  
 تیسرا باب : ہندوی و فارسی روایت کی کشمکش (۱۶۲۷ء—  
 ۱۶۳۰ء) - - - - - ۲۴۳  
 چوتھا باب : فارسی روایت کا رواج (۱۶۳۰ء—۱۶۵۷ء) - ۲۵۲  
 پانچواں باب : غزل کی روایت کا سراغ : حسن شوق (۱۶۳۲ء—۱۶۳۳ء) ۲۸۰  
 چھٹا باب : مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات (۱۶۳۰ء—  
 ۱۶۷۵ء) - - - - - ۳۹۸  
 ساتواں باب : دکنی ادب کا عروج : نصرتی (۱۶۵۷ء—  
 ۱۶۷۵ء) - - - - - ۳۲۰  
 آٹھواں باب : نیا عبوری دور (۱۶۵۷ء—۱۶۸۵ء) - ۳۵۳  
 خاتمہ - - - - - ۳۷۹

## فصل پنجم :

- ✓ قطب شاہی دور (۱۵۱۸ء—۱۶۸۶ء) - - - - - ۳۷۹  
 پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات ۳۸۱

- دوسرا باب : فارسی روایت کا آغاز (۱۵۱۸ء—۱۵۸۰ء) - ۳۹۳  
 تیسرا باب : فارسی روایت کا رواج : بد قلی قطب شاہ  
 (۱۵۸۰ء—۱۶۱۰ء) - - - - - ۴۱۰  
 چوتھا باب : فارسی روایت کا عروج ، نظم و نثر میں "ملا" و جہی  
 (۱۵۸۰ء—۱۶۳۰ء) - - - - - ۴۳۲  
 پانچواں باب : (الف) فارسی روایت کی توسیع (۱۶۲۵ء—  
 ۱۶۷۲ء) - - - - - ۴۶۵  
 (ب) دوسرے شعرا - - - - - ۴۸۵  
 (ج) اردو نثر - - - - - ۴۹۶  
 چھٹا باب : فارسی روایت کی تکرار (۱۶۷۲ء—۱۶۸۶ء) - ۵۰۶  
 ساتواں باب : دکنی روایت کا خاتمہ - - - - - ۵۱

## فصل ششم :

- فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ (۱۶۸۵ء—۱۷۵۰ء) - ۵۲۷  
 پہلا باب : ولی دکنی - - - - - ۵۲۹  
 دوسرا باب : معاصرین ولی اور بعد کی نسل - - - - - ۵۵۸  
 اختتامہ - - - - - ۵۸۶

## ضمیمہ :

## پاکستان میں اردو

- پنجاب اور اردو - - - - - ۵۹۳  
 سندھ میں اردو - - - - - ۶۷۱  
 لسانی اشتراک (اردو ، پنجابی ، سرائیکی ، سندھی) - ۶۹۶  
 سرحد میں اردو روایت - - - - - ۶۹۹  
 بلوچستان کی اردو روایت - - - - - ۷۰۹





پریشان حال ماری ماری پھرتی رہی۔ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے دبا یا، کبھی اہل نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا۔ یہ عوام کی زبان تھی، عوام کے پاس رہی۔ مسلمان جب بر عظیم پاک و ہند میں داخل ہوئے تو عربی، فارسی اور ترکی بولنے آئے اور جب ان کا اقتدار قائم ہوا تو فارسی سرکاری زبان ٹھہری۔ تاریخ شاہد ہے کہ حاکم قومیں اپنی زبان اور اپنا کلچر ساتھ لاتی ہیں اور محکوم قومیں، جن کی تہذیبی و تخلیقی قوتیں مردہ ہو جاتی ہیں، اس زبان اور کلچر سے اپنی زندگی میں نئے معنی پیدا کر کے نئے شعور اور احساس کو جنم دیتی ہیں۔

مسلمانوں کا کلچر ایک ناخ قوم کا کلچر تھا جس میں زندگی کی وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی پوری قوت اور لپک موجود تھی۔ اس کلچر نے جب ہندوستان کے کلچر کو نئے انداز سکھائے اور یہاں کی بولیوں پر اثر ڈالا تو ان بولیوں میں سے ایک نے، جو پہلے سے اپنے اندر جذب و قبول کی بے پناہ صلاحیت رکھتی تھی اور مختلف بولیوں کے مزاج کو اپنے اندر سمونے ہوئے تھی، بڑھ کر اس نئے کلچر کو اپنے سینے سے لگایا اور تیزی سے ایک مشترک بولی بن کر نمایاں ہونے لگی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس بولی نے اس کلچر کے ذخیرۃ الفاظ کو اپنا لیا اور اس کے طرز احساس اور نظام خیال سے ایک نیا رنگ روپ حاصل کر لیا اور اس طرح وقت کے تہذیبی، معاشرتی و لسانی تقاضوں کے سہارے مسلمانوں اور برہمنوں کے باشندوں کے درمیان مشترک اظہار و ابلاغ کا ذریعہ بن گئی۔ زبان کا بیج جاندار تھا، زمین زرخیز تھی۔ نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کولیبلں پھوٹنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا۔

ان اثرات کے ساتھ یہ زبان تو ترقی کرتی رہی لیکن فارسی زبان نے اسے بہت کچھ دینے کے باوجود اپنے برابر کبھی جگہ نہ دی۔ دنیا کی تاریخ میں ناخ زبانوں کا ہمیشہ یہی سلوک رہا ہے۔ انگریزی زبان نارسوں کے حملے اور فتوحات کے بعد تقریباً ڈھائی سو سال تک صرف بولی ٹھہری کی حیثیت میں عوام کی زبان بنی رہی۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ فارسی زبان کے تسلط اور رواج کے سامنے ویسے تو یہ زبان سر اٹھا کر نہ چل سکی لیکن لسانی و تہذیبی اثرات کے دھارے اس زبان کے جسم میں نئے خون کا اضافہ اسی طرح کرتے رہے جس طرح نارسوں کی فتوحات کے بعد فرانسیسی زبان کی لطافت اور اس کا مزاج انگریزی زبان کے خون میں برابر شامل ہوتا رہا اور اس میں رفتہ رفتہ صفائی و شستگی، روانی و قوت بیان کا حوصلہ بڑھتا رہا اور جب نارسوں کا زوال شروع ہوا اور انتشار نے ڈیرہ جھایا تو ہم

دیکھتے ہیں کہ بہت جلد یہ زبان فرانسیسی زبان کے برابر آکھڑی ہوئی۔ ان سب اثرات کا بھرپور اظہار پہلی دفعہ ہمیں چومر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی زبان میں قوت اظہار بھی ہے۔ صفائی اور نکھار بھی، جاندار لہجہ بھی ہے اور اثر آفرینی کا جادو بھی۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگریزی زبان نے اس وقت ان ادبی نمونوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو اس وقت فرانسیسی زبان میں موجود تھے۔ فرانسیسی زبان کا مواد، اس کی پشت اور اصناف انگریزی زبان کا معیار قرار پائے۔ کم و بیش یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ مسلمانوں کے اقتدار و حکمرانی کے زمانے میں ان کے کلچر، ان کی روایت اور ان کی زبانوں کا گہرا اثر پڑا۔ فارسی، ترکی اور عربی لغات اس زبان میں داخل ہو کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس میں جذب ہو گئے۔ گری بڑی زبان میں اظہار کی قوت تیز ہو گئی۔ نئے الفاظ اور نئے خیالات نے احساس و شعور کو نیا سلیقہ دیا اور اسی کے ساتھ ادبی تخلیق کا بازار گرم ہو گیا۔ اردو شعرا کے سامنے فارسی ادب و اصناف کے نمونے تھے۔ انہوں نے ان نمونوں کو معیار بنا کر دل و جان سے قبول کر لیا۔ اس ادب کی ایک طویل تاریخ ہے جس کے نمونے بر عظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں ملتے ہیں اور ہر علاقے کے ادبی نمونے، گہری مماثلت کے باوجود، ساخت و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ابھی زبان اپنی تشکیل کے دور سے گزر رہی تھی اور اس معیار تک نہیں پہنچی تھی جہاں زبان کا ادبی معیار علاقائی و مقامی سطح سے الگ کر عالمگیر ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کے ساتھ جہاں جہاں یہ زبان پہنچی وہاں وہاں علاقائی اثرات کو جذب کر کے اپنی شکل بناتی رہی۔ اس کا ایک بھولتی سندھ و ملتان میں تیار ہوا، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کر کے اور ان میں جذب ہو کر سارے بر عظیم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلاتی، دکن میں اسے دکنی کے نام سے پکارا گیا۔ کسی نے اسے زبان ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہلوی کے نام سے موسوم کیا۔ اسی حساب سے کسی نے اس کا رشتہ نانا برج بھاشا سے جوڑا، کسی نے اسے کھڑی بولی سے ملایا۔ کسی نے اسے زبان پنجاب کہا، کسی نے سندھی۔ بالکل کے علاقے کو اس کا مولد بتایا۔ مختلف زبانوں سے اس کا یہ تعلق اور مختلف زبانوں کے علائقوں کا اس زبان پر دعویٰ اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے سب سے فیض



الٹا کر اپنے وجود کو انفرادیت بخشی ہے۔ اسی لیے یہ زبان برہم عظیم کی سب زبانوں کی زبان ہے اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سارے برہم عظیم کی واحد لنگوائرنکا ہے۔ یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ اس زبان کا کپڑا کس دھاگے سے بُنا گیا تھا، یہ دھاگا کس علاقے کی روئی سے تیار ہوا تھا اور یہ روئی کس کھیت میں پیدا ہوئی تھی۔ یہ بات ماہر لسانیات پر چھوڑ کر ہمارے لیے اتنا جاننا کافی ہے کہ یہ سب کے منہ چڑھی زبان، جسے آج ہم اُردو کے نام سے پکارتے ہیں، جدید ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور ”عربی ایرانی ہندی“ تینوں تہذیبوں کا سنگم اور اُن کی منفرد علامت ہے۔ اس زبان میں ان تہذیبوں کی ہمہ گیر صفات یکجا ہو کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ زبان برہم عظیم کی معاشرتی، تہذیبی و سیاسی ضروریات کے تحت پروان چڑھی۔ مسلمانوں نے ضرورت کے تحت اسے اپنایا اور انہی کے ساتھ برہم عظیم کے گوشے گوشے میں اس طرح پھیل گئی کہ کروہ ہالہ سے لے کر راس کھاری تک سمجھی اور بولی جانے لگی۔

گریسن نے لکھا ہے کہ برہم عظیم کی ساری جدید زبانیں آپ بھرنش ہی کے بجھے ہیں۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ آریا کسی ایک وقت میں ایک دم سے یہاں آکر آباد نہیں ہو گئے بلکہ سینکڑوں سال تک ان کے مختلف قبائل یہاں آکر قدم جاتے رہے۔ جو آنا وہ یہیں کا ہو کر رہ جاتا اور اپنی زندگی ہی میں، خوش گوار یادوں کے علاوہ، اپنے وطن، مالوف سے رشتہ ناتا توڑ لینا۔ برہم عظیم کی مٹی بڑی چوہنی مٹی ہے۔ نئے آریا قبائل یہاں آتے تو پرانے آریا اُن پر ہنسنے۔ مذہب دیسی (وسطی ہند) جس میں دواہہ، گنگ و جمن اور اُس کے شمال و جنوب کے علاقے شامل تھے، اُن کا گڑھ تھا۔ یہاں کے آریا اپنے علاوہ سب کو غیر مذہب اور وحشی سمجھتے تھے، اسی لیے اُن آریاؤں کو، جو صدیوں بعد برہم عظیم میں داخل ہوئے، مذہب دیسی کے قدیم آریاؤں نے ہساجی یعنی خونخوار و وحشی کے نام سے پکارا۔ نئے آریاؤں کا یہ سیلاب دیکھنے ہی دیکھنے شمال مغرب، پنجاب و کشمیر سے لے کر سندھ کے نشیبی علاقوں تک پھیل گیا اور ان آریاؤں کی زبان ان سارے علاقوں پر چھا گئی۔ ”سہا بھارت“ میں ہساجوں کا ذکر آیا ہے۔

گریسن نے لکھا ہے کہ جب ایک آریائی زبان ایک غیر مذہب دیسی زبان سے ملی تو دیسی زبان ہمیشہ کے لیے ہسہ ہو گئی اور وقت کے ساتھ اپنی موت آپ

مر گئی۔ ابھی ہساجی زبان کا زور شور قائم تھا کہ ہرت و قندھار کے درمیانی علاقے میں رہنے والی ”ابھیر“ نامی ایک قوم برہم عظیم میں داخل ہوئی۔ یہ بہت جنگ جُو اور چادر قوم تھی۔ ”سہا بھارت“ میں بھی انہیں اُس مقام پر دکھایا گیا ہے جہاں دریائے سرسوتی راجپوتانہ کے رنگ زاروں میں گم ہو جاتا ہے۔ سہا بھاشیا میں بھی اُن کا ذکر آیا ہے۔ یونانی جغرافیہ دان بطلمیوس نے بھی انہیں سندھو کی زہریلی وادی اور سوراشر میں آباد بتایا ہے۔ ایران میں بھی اُن کے ہمہ گیر غلبے کا ذکر آتا ہے۔ سمندر گیت (۳۷۰ع۔۳۸۰ع) نے جن قبائل کو مغلوب کیا تھا ان میں ابھیر بھی شامل تھے۔ لالٹا شاستر میں، جو سنہ عیسوی کے ابتدائی زمانے کی تصنیف ہے، ابھیروں کی زبان کو وی بھرنش یا وی بھاشا کا نام دیا گیا ہے۔ چوتھی صدی عیسوی تک ابھیروں کی یہ بولی آپ بھرنش کے نام سے اس حد تک ترقی کر چکی تھی کہ بھاشا اور داندن اس زبان کو پراکرت اور سنسکرت کا ہم بلہ کہتے ہیں۔ نظم و نثر دونوں اس زبان میں موجود تھیں اور خصوصیت کے ساتھ یہ شاعری کی زبان سمجھی جاتی تھی۔ ابھیروں کی تاریخ ابھی بردہ خطا میں ہے لیکن اتنا ضرور واضح ہے کہ یہ لوگ برہم عظیم کے شمال مغرب کی طرف سے پنجاب میں آئے اور پھر وسطی ہند تک پھیل گئے اور وہاں سے چلی اور چوتھی صدی عیسوی کے درمیان دکن تک پہنچ گئے۔ اُن کی سیاسی طاقت کے ساتھ ساتھ اُن کی زبان بھی نکھر سنور کر سارے برہم عظیم میں پھیل گئی۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک آپ بھرنش عام زبان کے طور پر استعمال ہوتی تھی۔ ڈراموں میں بھی یہ زبان استعمال میں آ رہی تھی۔ کالی داس نے، جو پانچویں صدی عیسوی میں گزرا ہے، وکرامور واسیا میں سولہ اشعار آپ بھرنش میں لکھے ہیں۔ ”رُدرت اپنی تصنیف “کلاوی ال ام کارا“ میں، جو نویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے، لہ نہ آپ بھرنش کو شاعری کی چھ زبانوں میں شمار کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہتا ہے کہ ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں۔ گجرات کا جینی عالم و قواعد دان ہم چندر (۸۸۰ع۔۱۱۴۲ع) بھی پراکرت کے ساتھ ساتھ آپ بھرنش کا ذکر کرتا ہے۔ دوہا، جو آج تک برہم عظیم کی کم و بیش ہر زبان کی مقبول صنف ہے، آپ بھرنش ہی کی صنفِ سخن ہے۔ غرض کہ آپ بھرنش برائی کلاسیکل زبانوں یعنی پراکرت

۱۔ دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پیپل: جلد دوم، ص ۲۲۱-۲۲۳۔  
بھارتیہ ودیا بھون، نئی دہلی۔

۱۔ دی امپیریل گزیٹئر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۶۲، آکسفورڈ، ۱۹۰۶ع۔

۲۔ ایضاً: ص ۳۵۲۔



و سنسکرت اور جدید آریائی زبانوں کے درمیان ایک پہل کی حیثیت رکھتی ہے<sup>۱</sup>۔  
 یہاں اس بات کی صراحت ضروری ہے کہ برعظیم کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت سے نہیں نکلی ہیں۔ سنسکرت قدیم زمانے کی کسی بولی کی ایک منجھی ہوئی معیاری شکل ہے جو پہلی (۲۰۰ ق۔ م) کے زمانے میں بھی ایک عام بول چال کی زبان نہیں تھی لیکن سیاسی اور علم و ادب کی زبان ہونے کی وجہ سے مادری زبان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ 'رگ وید' کی زبان کو ہندو متی کی وہ زبان کہا جا سکتا ہے جس کی شستہ و رفتہ اور قواعد دانوں کے بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق، معیاری شکل کا نام سنسکرت ہے۔ یہ ایک دیسی زبان تھی جو خود اسی عمل سے گزری جس سے دوسری دیسی زبانیں گزری تھیں۔ جس طرح اٹلی کی بولیاں لاطینی زبان کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں اور بولی جاتی رہیں اور آخر کار جدید رومانی زبانیں بن کر سامنے آئیں۔ اسی طرح قدیم ویدک بولیاں بھی پہلے پراکرت بن کر سامنے آئیں اور پھر رفتہ رفتہ ایک یا ایک سے زیادہ جدید ہند آریائی زبانیں بن کر ابھریں۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ برعظیم کی کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ سنسکرت اور دوسری جدید زبانوں کی اصل ایک ہے<sup>۲</sup>۔

سنسکرت ایک ہند زبان تھی لیکن اس کے برعکس آپ بھرنش کی امتیازی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے ضرورت کے مطابق نہ صرف پراکرت و سنسکرت کے الفاظ کو اپنا بلکہ دس کھول کر دوسری دیسی زبانوں کے لغات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹا، اسی لیے اس کا حلقہ اثر وقت کے ساتھ ساتھ سارے برعظیم میں پھیلنا اور بڑھنا چلا گیا۔ سیاسی انتشار کے ساتھ جب برعظیم کے مختلف علاقے مختلف راجاؤں کے زیرِ نگیں آ گئے اور علیحدگی کے اس عمل پر صدیاں گزر گئیں تو اب ایک آپ بھرنش کے بجائے ہر علاقے کی آپ بھرنش وجود میں آ گئی جس کا ذکر 'رودت' نے 'ملک ملک کے حساب سے آپ بھرنش کی کئی قسمیں ہیں' کہہ کر کیا ہے۔ یہ لسانی امتزاج کا ایک نیا اور فطری عمل تھا۔ اس کی صورت بالکل ویسی ہی تھی جیسے قدیم زمانے میں اردو کہیں گجری کہلائی اور کہیں آہے دکنی کا نام دیا گیا۔ کہیں وہ لاہوری اور دہلوی کے نام سے موسوم ہوئی اور کہیں ہندوی اور کھڑی بولی کہا گیا۔

۱- دی ہنری اینڈ کلچر آف دی انڈین ہیل، جلد چہارم ص ۲۱۲-۲۲۱۔

۲- دی اسپرٹل گریٹر آف انڈیا: جلد اول، ص ۳۵۷-۳۵۸، آکسفورڈ،

پھر صدیوں بعد ولی کے دور میں ریختہ اور بعد میں اردو کے نام سے، ایک عالمگیر معیار تک پہنچی۔ اسی طرح جب علاقائی زبانوں کی آمیزش سے آپ بھرنش کی نشوونما ہوئی تو کوئی ہساجی آپ بھرنش کہلائی اور کوئی شورسینی آپ بھرنش کے نام سے موسوم ہوئی۔ کسی کا نام ماگدھی آپ بھرنش پڑا اور کسی کا ارد ماگدھی اور مہاراشٹری آپ بھرنش۔ ان آپ بھرنشوں میں شورسینی آپ بھرنش کا حلقہ اثر سب سے زیادہ وسیع تھا۔ اس کے حدود کم و بیش پور دوسری آپ بھرنش کے علاقائی حدود سے ملتے تھے۔ رفتہ رفتہ ۱۷۰۰ء اور ۱۸۰۰ء کے درمیان شورسینی آپ بھرنش بین الاقوامی آریائی زبان کی حیثیت سے استعمال میں آنے لگی جس نے مختلف علاقوں کی زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر کر دیا۔ گجرات کے جین عالم ہم چندر نے اپنی قواعد کی مشہور کتاب 'سندھ ہم چندر شیدا نوشاں' میں، اپنے سے پہلے زمانے کی تعابیف سے، آپ بھرنش کے جو دو حصے دیے ہیں ان سے اس زبان کے رنگ روپ، کینٹے اور ساخت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، مثلاً ایک دہا ہے:

بھلا ہوا جو ماریا جینی مہارا کنتو

لج جج نوویں سی آجو جی بھکا گھر وٹو

(اے جن! بھلا ہوا جو ہارا کانت مارا گیا۔ اگر وہ بھاک کر

گھر آتا تو میں اپنی سہیلیوں میں شرمندہ ہوتی)<sup>۱</sup>

اس دو حصے میں پنجابی، سرائیکی، گجراتی، راجستھانی، کھڑی، برج بھاشا وغیرہ کے ملے جلے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ شورسینی آپ بھرنش کا قدیم روپ یہی ہے اور اردو اسی بین الاقوامی، ملک گیر شورسینی آپ بھرنش کا جدید ترین روپ ہے۔

اس آپ بھرنش کا اثر مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے پنکال سے پنجاب، سندھ، کشمیر، گجرات و راجپوتانہ تک اور شمالی ہند و خیال سے مہاراشٹر تک جاری و ساری تھا<sup>۲</sup>۔ دیسی بولیوں کے ساتھ مل کر اس نے ہر علاقے میں نئی آریائی زبانوں کی ایجاد میں مدد دی تھی۔ برج بھاشا، اودھی، پنجابی، ہندی وغیرہ شورسینی آپ بھرنش ہی کی شاخیں ہیں۔ شورسینی کا اثر پنجاب، راجپوتانہ و گجرات کے ذریعے سندھ و مائٹان میں بھی پھیلا ہوا تھا۔ اور جب ہند بن قائم نے

۱- ہندی ادب کی تاریخ: ہد حسن، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ

۲- دی ہنری اینڈ کلچر آف دی انڈین ہیل: جلد پنجم، ص ۳۵۱۔

۸۹۴ (۱۲۷۲ع) میں سندھ و ملتان فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھچڑی زبان بولی جاتی تھی جو ہمسایہ اثرات بھی رکھتی تھی اور شوریسی اثرات بھی۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی و عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے خود سرزمین ایران پر کیا تھا وہی عمل سر زمین سندھ و ملتان پر بھی ہوا۔ اہل علم نے لکھا ہے کہ ”عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرقی ایران میں بولی جاتی تھی، اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطہ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔“

فتح سندھ و ملتان کے بعد مسلمانوں کی یہ پیش قدمی الہی علاقوں تک محدود رہی اور تقریباً تین سو سال تک ان کی زبانیں، ان کی تہذیب و معاشرت یہاں کی تہذیب اور زبان کو شدت سے متاثر کرتی اور خود بھی متاثر ہوتی رہیں۔ سلطان محمود غزنوی کے حملے (۳۹۲/۱۰۰۱ع) سے بہت پہلے ہی مسلمان مغربی ہندوستان میں ایک اہم اور مستحکم حریت اختیار کر چکے تھے اور ان کی تہذیب سکھ راجہ الوت کی حیثیت رکھتی تھی۔ برعظیم کے بقیہ حصے کی حالت یہ تھی کہ وہ چھوٹی چھوٹی راجپوت ریاستوں میں تقسیم تھا۔ خاندان جنگیاں عام تھیں۔ بدھ مت اور جین مت اس سرزمین سے اٹھ چکے تھے۔ راجپوتوں نے برہمنوں کی فضیلت کو تسلیم کر لیا تھا اور اس کے عوض میں برہمنوں نے انھیں ہندو مت میں شامل کر لیا تھا۔ ڈاکٹر لارا چند نے اس صورت حال کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مسلمانوں کی فتح کے وقت ہندوستان کی بالکل ایسی حالت تھی جیسے مقدونیا کے ہر سراندار آئے سے پہلے یونان کی حالت تھی۔ دونوں ملکوں میں ایک سیاسی وحدت بنانے کی اہلیت کا فقدان تھا۔“ یہ صورت حال تھی کہ پہلے سیکتکین نے اور پھر محمود غزنوی (۳۸۸-۳۹۸/۱۰۱۸-۱۰۲۷ع) نے شمال مغرب سے ہندوستان پر حملے کیے اور مختصر سے عرصے میں سندھ، ملتان اور پنجاب سے لے کر میرٹھ اور نواح دہلی تک کے علاقوں کو اپنی قلمرو میں شامل کر لیا اور تقریباً پورے دو سو سال تک آل محمود یہاں حکومت کرتے رہے۔ جب غوروں نے غزنی

پر قبضہ کر کے محمود کے جانشینوں کو نکال باہر کیا تو آل محمود نے پنجاب کو اپنا مستقر اور لاہور کو اپنا دارالحکومت بنا لیا۔ سیکتکین اور محمود غزنوی کے حملوں کے زمانے میں شمال مغرب اور پنجاب میں لاتھ پتھروں کا زور تھا۔ یہ جوگی مورق ہوجا کے مخالف تھے۔ ظاہری رسوم اور آئینہ دار کو برا سمجھتے تھے۔ وحدانیت کے قائل تھے اور معرفت نفس کو سب سے بڑا درجہ دیتے تھے۔ ان کے خیالات موابائے کرام سے بے حد قریب تھے۔ ناتھ پتھروں کی تعالیف میں جو زبان استعمال کی ہے اس کا نمونہ یہ ہے:

سواسی ہم ہی گورو گوسائیں اسی جوش حب ایک بوجہ ہیا  
کرانکھے چہلا کوٹو بندہ رہے ست گرو ہوئی سا پچھیا کھے

اس نمونے میں ہمیں خالص ہندی آواز اور لہجے کا احساس ہوتا ہے، اور جب اس پر ”عربی اثر“ تہذیب اور زبانوں نے اپنا سایہ ڈالا۔ نئے لہجے اور اور تلفظ اس میں شامل ہوئے، نئی آوازوں نے اس زبان کے سوئے ہوئے تاروں کو چھڑا تو اس کے اندر ایک ایسا عمل امتزاج شروع ہوا جس نے اس میں سٹول پن پیدا کر کے لری، خالصتگی اور قوتِ اظہار کو بڑھا دیا۔ رفتہ رفتہ یہ زبان نئے لفظوں کی مدد سے اپنا رنگ روپ اور چولا بدنئے لگی۔ بے ڈول، آن گڑھ، ثقیل اور قدیم آوازوں والے الفاظ خود بخود خارج ہوتے گئے اور نئی تہذیبی و معاشرتی ضرورتوں کو پورا کرنے والے الفاظ داخل ہوتے گئے۔ یہ وہ مثبت دور رس اور گہرا اثر تھا جو مسلمانوں کی فتح نے، تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ، اس برعظیم کی زبانوں پر ڈالا۔ ڈاکٹر لارا چند نے لکھا ہے کہ ”بظاہر تو سیاسی فتح کے ساتھ تمدنی موت نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر اس فتح کا مختلف اثر ہوا۔“ اس گہرے اثر کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مسلمان جب یہاں آئے تو وہاں جانے کے اوداسے سے نہیں آئے بلکہ آہوں کی طرح اس ملک کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا وطن بنا لیا۔ دوسری وجہ یہ کہ جان والوں کی تہذیب کمزور، بارہ بارہ اور زوال پذیر تھی۔ ہمارے آنے والوں کے پاس جان دار زبانیں بھی تھیں اور ان کے خیالات و عقائد میں وہ توانائی اور لہجہ بھی تھی جو پڑھتے سورج اور اُبھرتے بھیلنے نظام خیال میں ہوتی ہے۔ ایک نے دوسرے کے الفاظ ملا کر بولنے اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے کی کوشش

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ: ص ۲۵۔

۲۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ص ۲۲۴۔

۱۔ پنجاب میں اردو: حافظ محمود شیرانی، ص ۸، مکتبہ معین الادب، لاہور۔

۲۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ڈاکٹر لارا چند (ترجمہ) مطبوعہ مجلس لرنی ادب

لاہور، ۱۹۶۴ع، ص ۲۲۴۔



کی۔ جب قوی کلچر کمزور کلچر سے ملا تو یہاں کی تہذیب کی طرح زبانوں میں بھی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے اور منجملہ پتھر پکھلتے لگا۔

مسلمانوں کے کلچر نے جب اس تہذیب کے جسم لاتواں میں لیا لازہ خون شامل کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ سونا معاشرہ جاگ اٹھا ہے اور وہ نئے کلچر کے زندہ تصورات و عقائد، نئے ترقی پزیر فلسفہ حیات اور نئی زبانوں سے قوت و توانائی حاصل کرنے کے لیے بے چین ہے۔ اس عمل نے اس معاشرے کی بے معنی، محدود اور گھٹی ہوئی زندگی میں نئے معنی اور وسعتیں پیدا کر دیں اور ”نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لیے گئی۔۔۔ نہ صرف ہندو مذہب، فن، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا اور مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا۔“ یہ عمل بغیر کسی کوشش و کاوش کے اس لیے ہوا کہ اس دم توڑنے اور پکھڑے ہوئے معاشرے کو خود ان تصورات کی ضرورت تھی۔ سوئی کھار چٹریجی نے لسانی سطح پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اقدار ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا۔“ تبدیلی کا یہ عمل اتنا شدید اور گہرا تھا کہ آریوں کے بعد ہندوستان کی سرزمین پر چلی سربہ نمودار ہوا تھا۔ پنلت برجمون دتاریہ کیفی کے الفاظ میں: ”ہندوستان میں تین عظیم الشان تصادم، یا کہیں اتصال، کم و بیش پختہ کلچروں کے ہو چکے ہیں۔ ایک آریہ، دوسرا تصادم یا اتصال وہ ہے جو مسلمان فاتحوں کے اس ملک کو اپنا وطن بنا لینے کے وقت سے پیدا ہوا۔“ یہ اتصال اسی وقت مؤثر اور ہمہ گیر ہو سکتا تھا جب کسی معاشرے کو زندگی میں نئے معنی پیدا کرنے کے لیے خود اندر سے کسی نئے نظام خیال کی ضرورت محسوس ہو رہی ہو۔ اسی لیے اس سر زمین پر جہاں جہاں مسلمان پھیلتے گئے زندگی کی گہا گہی اور تہذیب کی باہمی کا آغاز ہوا گیا۔ پہلے یہ عمل سندھ و ملتان میں ہوا، پھر پھیل کر

مرحد، پنجاب اور میرٹھ و نواح دہلی تک پہنچ گیا اور قطب الدین ایبک سے لودھیوں تک آنے آنے تہذیبی و لسانی سطح پر یہ اثرات اتنے واضح ہو گئے کہ زبان اور تہذیب دونوں کو نئے سانچے میں ڈھال کر ایک الگ الگ روپ دے دیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک مشترک زبان کے خد و خال بھی آجاکر ہوئے گئے۔ ”سلطان چغتای کے زمانے میں یہ جدید زبان عام طور پر بولی جاتی تھی اور وہ مسلمان جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے یا جنہوں نے عرصہ دراز سے یہاں بود و باش اختیار کر لی تھی، اسی زبان میں بات چیت کرتے تھے۔“

محمد بن قاسم سے محمود غزنوی تک تقریباً تین سو سال ہوتے ہیں۔ محمود غزنوی سے بابر کی فتح تک کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال کو محیط ہے اور اس عرصے میں زندگی کی ہر سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ بابر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پہلاؤ اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا ”الگ پن“ اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ بابر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و ہنر، موسیقی و مصوری، طرز تعمیر، لباس اور پوشاکیں نہ صرف ان سے مختلف ہیں بلکہ ”ان کی رلہ و رسم سب ہندوستانی طریق کی ہیں۔“ غرض کہ ان عوامل کے ساتھ گیارھویں صدی عیسوی سے لے کر سولہویں صدی عیسوی تک یہ زبان، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں، مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دلی سے نکل کر برہمپور کے دور دراز گوشوں تک پہنچ کر سارے برہمپور کی لنگوا فرینکا بن چکی تھی۔ یہ زبان چیں کی زبان تھی۔ مسلمانوں نے اسے اپنا یا، اپنے خون سے سینچا اور اس میں شائستگی کا سلیقہ پیدا کر کے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا۔ پرتویسر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ”مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جوں جوں ان کے مقبوضات فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں، یہ زبان بھی ان کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی ہے۔“

اردو زبان کی تشکیل و ترویج کے سلسلے میں محمد بن قاسم کی فتح سندھ و ملتان کے تہذیبی و لسانی اثرات کے علاوہ، چند اور واقعات بھی خاص اہمیت

- ۱۔ اردوے قدیم: شمس اللہ قادری، ص ۲۱-۲۲، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ۔
- ۲۔ بابر نامہ: ترجمہ مرزا نصیر الدین حیدر، ص ۳۲۲، مطبوعہ پک لینڈ کراچی۔
- ۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۳۶، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

- ۱۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات: ص ۲۲۶-۲۲۸۔
- ۲۔ ایلو آریہ اینڈ ہندی: ص ۹۰، ورلیکر ریسرچ سوسائٹی گجرات، ۱۹۴۲ء۔
- ۳۔ خمسہ کیفی: ص ۵۱، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۹ء۔

رکھتے ہیں :

(۱) ایک تو یہ ، جس کا ذکر ہم نے پہلے بھی کیا ہے ، کہ محمود و آل محمود تقریباً دو سو سال تک سندھ و ملتان سے لے کر پنجاب و نواحِ دہلی تک حکمرانی کرتے ہیں ۔ ان کی سلطنت کے الگ الگ لسانی و تہذیبی علاقوں میں ایک ایسی زبان کی ضرورت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سب نے لیے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہو ۔ اس تہذیبی و سیاسی صورتِ حال نے اُردو زبان کی تشکیل اور پھلنے پھولنے میں مدد دی ، جس نے اس علاقے کی سب زبانوں کے رنگ و مزاج سے اپنا رنگ و مزاج بنایا ۔

(۲) دوسرا واقعہ فتحِ گجرات اور دکن کا ہے ۔ علاء الدین خلجی نے ۸۶۹ھ (۱۲۹۷ع) میں گجرات فتح کیا جو تقریباً سو سال تک سلطنتِ دہلی میں شامل رہا اور اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے مختلف علاقے گھر آگن سے رہے ۔ فتحِ گجرات کے بعد علاء الدین خلجی (۸۶۹ھ-۸۷۱ھ/۱۲۹۵-۱۳۱۵ع) نے ملک لائب کو لشکرِ جِراو کے ساتھ دکن کی مہم پر روانہ کیا جس نے ۸۷۱ھ (۱۳۱۰ع) تک سارے دکن و مالوہ کو فتح کر کے سلطنتِ دہلی میں شامل کر دیا ۔ یہ علاقے دلی سے دور پڑنے لگے اس لیے علاء الدین خلجی نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام و انصرام کو جبر و دُور بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موصعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے ۔ ہر حلقے پر ایک ”ترک امیر“ جو شال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ ”ترک امیر“ جو امیر جسٹہ کہلاتا تھا ، مال گزاری وصول کرنے کے علاوہ قیام امن و انتظام اور مرکزی حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا ذمہ دار تھا ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات ، دکن و مالوہ کے طول و عرض میں آباد ہو گئے ۔ امیرانِ جدہ ان حلقوں کے حقیقی حکمران تھے ۔ ابھی تیس تیس سال ہی کا عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں اس طرح آباد ہو گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن بن گیا ۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے کہ شالی ہند سے آنے والے یہ حکمران خاندان جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہوئے ہوں گے تو تہذیبی و لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی ؟ یہ لوگ ”ترک“ نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شالی ہند میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک آباد ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں ۔ یہ لوگ شالی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازارِ باٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ معاملاتِ زندگی طے کرتے تھے ۔ امیرانِ جدہ کے اپنے اپنے حلقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے ۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ ”ترکی“ فارسی کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کر سکتے تھے ، اس لیے انہوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں جہاں کی مقامی زبانوں اور فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے ما فی الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابلِ قبول بنا دیا ۔

اسی ”نظام“ کو بغیر کسی تبدیلی کے نہ صرف ہندو تعلق (۱۳۲۵ع-۱۳۵۱ع) نے باقی رکھا بلکہ اسے مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کیے ۔ اس نظام کی وجہ سے شال کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے ۔ تجارت ، لین دین اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہوتے رہے اور ساتھ ساتھ اُردو زبان کا حلقہ اثر بھی بڑھتا رہتا رہا اور ان حلقوں میں یہ زبان بین الاقوامی زبان کی حیثیت میں پہنتی پھولتی رہی ۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب بول چال کی زبان سے گزر کر ادبی سطح پر استعمال میں آئی اور صوفیوں ، شاعروں نے اسے اپنے اظہارِ مقصد کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو ”گجری“ کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ ”دکنی“ کہلائی ۔

(۳) ہندو تعلق جب سلطنتِ دہلی پر ممکن ہوا تو اس جنتِ پسند بادشاہ نے دکن ، گجرات اور مالوہ پر زیادہ مؤثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولتِ آباد کو پائے تخت بنایا جائے ۔ ۱۳۲۷ع میں فرمان جاری کیا گیا کہ دہلی کی ساری آبادی



مع عالی حکومت ، فوج ، افسران اور متعلقین کے دولت آباد ہجرت کر جائے ۔ اتنی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے ۔ شمال کی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمال کی تہذیب و زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا اور امیرانِ صمد کے نظام کے زیر اثر ، جو زمین چلے سے ہموار ہو چکی تھی ، اس میں نئی کھاد ڈال کر اسے انتہائی زرخیز بنا دیا ۔

(۴) موئے پر سہاکا یہ ہوا کہ عہد تغلق (م ۱۳۵۱ع) کے آخری زمانہ حکومت میں دکن میں امیرانِ صمد نے متحد ہو کر بغاوت کر دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر کے دکن کی عظیم الشان چھٹی سلطنت کی بنیاد ڈالی ۔ اب دکن کی سلطنت شمال سے آئے ہوئے ان ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو دکنی کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے ۔ دکنی ان کی زبان تھی جس پر انھوں نے دکنی قومیت اور کلچر کی بنیاد رکھی تھی ۔ چھٹی سلطنت کی زبان ، جیسا کہ خاقی خانؒ کے بیان سے معلوم ہوتا ہے ، ہندی تھی ۔

(۵) گجرات بظاہر اب تک سلطنتِ دہلی سے وابستہ تھا لیکن عہد تغلق کے بعد مرکزی سلطنت کے مزید کمزور ہو جانے کی وجہ سے یہاں کے صوبے دار بھی کم و بیش خود مختار ہو گئے تھے ۔ اس صورت حال میں یہ خبر ۵۸۰۰ (۱۳۹۷ع) میں مارے پر عظیم میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جبار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ یہ خبر سن کر خود تغلق بادشاہ ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے مایوس ہو کر مالوہ چلا گیا ۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر بھاگ جائے تو رعایا کے زیر کھان جتنے ۔ مارے شاہی ہندوستان میں شمال مغرب سے لے کر دہلی تک بھیکڑ سچ گئی ۔ شمال پر دکن کے دروازے بند توئے اس لیے ”خلقِ کثیر“ نے گجرات کا رخ کیا ۔ شاہی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت امن کے جزیرے کی سی تھی ۔ ”مرآۃ احمدی“

سے بھی اس صورت حال کی تصدیق ہوتی ہے :

”ہمدردین اثنا خبر رسید کہ حضرت صاحبزادہ امیر تیمور گورگان در نواحی دہلی نزول اجلال فرمودند و فتور عظیم در آن دیار راہ باغت و خلق کثیر ازاں حادثہ گریختہ ہجرات آمد“۔

اس ہجرت کرنے والی آبادی میں ہر قسم کے لوگ شامل تھے ۔ عوام و خواص بھی ، اہلِ حرفہ ، تجارت پیشہ اور صوبائے کرام بھی ۔

(۶) امیر تیمور کے حملے کے بعد جب سلطنتِ دہلی انتہائی کمزور ہو گئی

تو گجرات کے صوبے دار ہمایوں ظفر خاں (م ۱۵۱۳/۱۴۱۰ع) نے

جو نسلاً ہندوستانی تھا ، آزادی کا اعلان کر کے مظفر شاہ کے لقب

سے گجرات میں بادشاہت کی بنیاد ڈالی اور اسے عظمت کا رنگ دینے

کے لیے اہلِ علم ، اربابِ ہنر ، مشائخِ دین کی سرپرستی شروع کی ۔

اس سرپرستی کی خبر سن کر ، جیسا کہ ”مرآت احمدی“ سے معلوم

ہوتا ہے ، ”بتدریج مردم آفاق از ہر شہر و دیار از ساداتِ عظام و

مشائخِ کرام و علمائے ذوی الاحترام و شرفا و نجبا و اقوامِ مختلفہ و ارقی

مفرکہ عرب و عجم و روم و شام و اہلِ حرفہ ہند و تجارت پیشگان

جاری و براری“ گجرات آنے لگے ۔

ان تمام واقعات و عوامل نے شمال سے لے کر دکن و گجرات تک اس زبان

کے بھلنے بھولنے اور بڑھنے بھٹکنے کے لیے ایسی سازگار فضا پیدا کر دی کہ یہ

زبان ان سارے علاقوں کی مشترک زبان بن کر تیزی سے ترقی کے زائے طے کرنے

لگی ۔ صوبائے کرام نے اس زبان کو تبلیغِ دین و اخلاق کے لیے استعمال کیا ۔

قوال ، موسیقی ، شاعری اور دوسرے اخلاق کی یہ زبان ٹھہری ۔ عام معاملات زندگی

اور دربارِ سرکار کے مختلف طبقوں کے درمیان یہ زبان وسیلہٴ اظہار بنی ۔ اردو

زبان کا اب تک یہی مزاج قائم ہے اور ہر عظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں

یہ زبان آج بھی یہی کام انجام دے رہی ہے ۔

یہ چند باتیں جو بیان میں آئیں ان کی تفصیل تو آگے آنے کی ، جہاں ہم

گجراتی و دکنی ادب کا مطالعہ پیش کریں گے ، لیکن یہاں اس بات کا اعادہ ضروری

۱۔ مرآۃ احمدی : مرتبہ سید لوہا علی ، جلد اول ، ص ۳۴ ۔ اورینٹل

السٹی ٹیوٹ ، بڑودہ ، ۱۹۷۰ع ۔

۲۔ خاکہٴ مرآۃ احمدی : ص ۱۲۸ - ۱۲۹ ۔

۱۔ منتخب الباب : خاقی خاں ، جلد سوم ، ص ۲۰۷ ، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال ،

کلکتہ ۱۹۲۵ع ۔

ہے کہ زبان کا مولد تو شہال ہے لیکن سیاسی و تمدنی تقصیر کے تحت اس نے ادبی زبان کا درجہ، شہال سے صدیوں پہلے، گجرات و دکن میں حاصل کر لیا تھا اور اس کے واضح اسباب یہ تھے :

(۱) دکن و گجرات کی سلطنتیں شہال سے کڑا کر وجود میں آئی تھیں اور اسے وجود کی بقا کے لیے ایک ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہی تھیں جو یہاں کی ساری آبادی کے لیے مشترک کلچر کی حیثیت رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اہلیت محسوس کر سکے تاکہ اس احساس کے ساتھ شہال کے حوالوں کے خلاف یک دیوارِ مدافعت کوڑی کی جاسکے۔ اسی لیے ان سلطنتوں میں تہذیب و زبان کی سطح پر دہشی عناصر کی زیادہ سے زیادہ حوصلہ افزائی کی گئی۔

(۲) مشترک کلچر کے لیے رابطے کی ایک مشترک زبان چونکہ بنیادی شرط ہے اور دکن و گجرات کی ان غنچہ زبانوں کے علاقے میں اردو زبان کی حیثیت ایک مشترک بین الامواسی زبان کی تھی اور آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کرنے بغیر کوئی اور راستہ نہیں تھا اس لیے یہ زبان جہاں خوب پھلتی بھولتی رہی۔

(۳) مسلمانوں کے ترقی پذیر نظام خیال کا ماژہ خون، ان کی قوتِ عمل اور فکری توانائی چونکہ اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ، ایک زلفہ زبان کی طرح، اپنے اندر تیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں سے قریب تر ہو گئی تھی۔

(۴) شہال میں فارسی کا طوطی بول رہا تھا۔ وہ اہلِ علم و ادبِ قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے جو فارسی میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے تھے۔ دکن و گجرات میں شہال کے خلاف، تہذیبی و سیاسی فتنہ بندی کی وجہ سے، اردو زبان کو بہت جلد دربارِ سرکار کی سرپرستی اور اہمیت و حیثیت حاصل ہو گئی جو شہال میں صرف فارسی کو حاصل تھی۔ شہال میں یہ زبان عوام کے منہ چڑھی اپنا رنگ روپ ضرور نکھارتی رہی لیکن اہلِ علم اُسے شائستگی سے دور اور قوتِ اظہار سے محروم جان کر فارسی ہی میں دافِ سخن دینے اور قدر و منزلت کے سونے رولتے تھے۔ لیکن جیسے عوام تک پہنچنا ہوتا وہ اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بناتا، اسی لیے صولیائے کرام

نے تبلیغِ دیں کے لیے اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بنایا اور اسے ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ انہی صولیائے ملفوظات اور شاعری اس زبان کے قدیم ترین نمونے بن کر آج بھی تاریخی و لسانی اہمیت رکھتے ہیں جن میں پھٹکی تحریک کی شاعری کے علاوہ بھجن بھی شامل ہیں۔ یہی ”ماخذ کا ادب“ ہے۔ آئیے اب چلیے ہر عظیم کے شہالی حصے میں اس زبان کی صورتِ حال اور ماخذ کے ادب کا جائزہ لیں۔





## مسعود سعد سلمان سے گرو فانک نک

(۱۰۵۰ع-۱۵۲۵ع)

ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اس زبان کی قسمت کا ستارہ مصطلحوں کے ساتھ چسکتا ہے۔ اور الہی کے ساتھ اس کی روشنی سارے برعظیم میں پھیل جاتی ہے۔ وہ زبان جو لب تک صول "ہندوی کاجر" کی علامت تھی اس میں لازہ دم "عربی ابرانی کجر" کی روح شامل ہو کر اُسے نئی زندگی، نیا رنگ روپ اور نئی وسعت عطا کرتی ہے۔ نئے تہذیبی اثرات کا سب سے واضح اثر زبان پر یہ ہوا کہ ہر اکثرت و منسکرت کے وہ الفاظ، جو نئی تہذیبی زندگی کے امور و مسائل کے اظہار سے قاصر تھے، تکمال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ، بذریعہ کسی کوشش و کاوش کے، فارسی، عربی، ترکی الفاظ لینے لگے۔ الفاظ کے تکمال باہر ہونے کا سبب یہ ہوا ہے کہ ہر تہذیب اپنے خیالات و تہذیبی عوامل کو اپنے ہی الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ الفاظ خیالات کی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر معاشرے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ الفاظ مرتبے اور زندہ ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے نئے خیالات، جن کا وجود پہلے کسی تہذیب میں نہ ہو، جب کوئی تہذیب قبول کرتی ہے تو اسی کے ساتھ جہت سے الفاظ زبان میں شامل ہو کر جزو بدن بن جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسا ہی فطری عمل ہے جیسے بعد کے زمانے میں جہت سے ہر تگالی الفاظ اردو زبان میں شامل ہو گئے یا لاتعداد انگریزی الفاظ دو سو سال سے اس زبان میں شامل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیبی جذب و قبول میں منسکرت الفاظ کے تکمال باہر ہونے کا سبب بھی یہی تھا کہ ان میں آگے بڑھتی، ترقی پذیر زندگی سے آنکھیں ملانے اور ساتھ دینے کی صلاحیت باقی نہیں رہی تھی، اسی لیے وہ اپنی طبعی موت آپ مر گئیں۔ زبانیں اسی عمل سے زندگی کے ساتھ بدلتی اور بڑھتی ہیں۔ جس زبان میں رد و قبول کا یہ عمل بند ہو جاتا ہے وہ منسکرت کی طرح کتلی زبان بن کر رہ

## فصل اول

## شمالی ہند

(۱۰۵۰ع-۱۷۰۷ع)

جاتی ہے یا پھر اپنی موت آپ مر جاتی ہے۔ عربی فارسی ترکی کے یہ الفاظ اب اس لیے اجنبی نہیں رہے تھے کہ روزمرہ کی زندگی اور اس کے بنیادی امور انہی الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کر رہے تھے۔ یہ تہذیبی سطح پر ایک فطری لسانی عمل تھا۔ نئی تہذیب کے اتصال نے رفتہ رفتہ اس زبان کے کینڈے، رنگ ڈھنگ اور ساخت و مزاج کو بدل کر رکھ دیا اور زبان میں آگے بڑھنے کی نئی صلاحیت پیدا کر دی۔ جہت سے الفاظ کی شکلیں بدل گئیں، جہت سے الفاظ نئے تہذیبی مزاج میں ڈھل گئے جیسے سنسکرت کے لفظ ”راڑی“ کا ”ڑی“ گرا کر صرف ”رات“ کو الہی معنی میں اپنا لیا گیا۔ اس سارے تہذیبی عمل کے دوران میں الفاظ سے سختی اور کھردرا پن اسی طرح دور ہوتا گیا جیسے موسیقی میں دھرم کو زیادہ خوشگوار بنا کر ”خمال“ کی شکل میں سارے برعظیم کے لیے قابل قبول بنا دیا اور اسی انداز پر نئے راگ راگنیوں کی ایجاد سے خود ”ہندو موسیقی“ کو اس طرح بدل کر رکھ دیا کہ اب اس کی شکل بھی پہچانی نہیں جاتی۔ ”موسیقی کی بدلی ہوئی یہی شکل آج کی ہندو موسیقی ہے۔ اسی طرح اس زبان کی شکل بھی اتنی بدل گئی کہ اب اس کی قدیم ترین شکل کو پہچانا بھی مشکل ہے۔

ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا اور جاری و ساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اس کے اظہار و ابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی۔ وہ اہل علم جو فارسی میں تصنیف کرتے، اس زبان کے الفاظ اور محاوروں کا سہارا لیتے۔ اس دور کے ادبی نمونے تو نہیں ملتے لیکن اس زبان کا سراغ اور اس کے عام رواج کی داستان ان فارسی تصانیف میں مل جاتی ہے جو اس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں۔

جاں یہ بات ہے عمل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہل پنجاب سے اس زبان کا رشتہ نانا روز اول ہی سے قائم ہے اور اہل پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بنانے ستارنے میں حصہ لیا ہے۔ وہ زبان، جو عبوری دور میں دہلی سے دکن، گجرات، مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پھنچی، اس کی ساخت، اس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا۔ قدیم گجری و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت

۱۔ برعظیم پاک و ہند کی سلت اسلامیہ: ڈاکٹر افتخار حسین قریشی، ص ۱۱۷، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۷ء (ترجمہ ہلال احمد زبیری)۔

ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اردو اور پنجاب کے اثر و رشتہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان نمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

تاریخ شاہد ہے کہ غیاث الدین تغلق (۵۷۰ھ-۵۷۵ھ/۱۱۷۵ء-۱۱۷۸ء) اور خسرو خان ممک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو (م ۵۷۵ھ/۱۱۷۵ء) نے غیاث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے۔ سجان رائے سورج لکھتا ہے کہ ”امیر خسرو بہ زبان پنجاب بہ عبارت مرغوب مقدمہ جنگ غازی السلک تغلق شاہ و ناصر الدین خسرو خان گفتہ کہ آترا بہ زبان ہند وار گویند“۔ یہی وہ ”زبان“ ہے جو شروع ہی سے اردو کے خون میں شامل ہے۔ مسعود سعد سلمان (۵۳۸ھ-۵۴۶ھ/۱۱۴۶ء-۱۱۵۱ء) ہندوی کے چلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں جن کے بارے میں ’غرة الکمال‘ کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا ہے کہ ”پیش ازین شاہان سخن کسی را نہ دیوان نبوده مگر مرا کہ خسرو مالک کلاہ۔ مسعود سعد سلمان را اگر هست اما آن نہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی مجدد کسی سخن را نہ قسم نکرده جز من۔“ بدعوقی نے ”لباب الالباب“ میں بھی بات دہرائی ہے کہ ”او را نہ دیوان ست۔ ہکے بتازی و ہکے پارسی و ہکے ہندوی۔“ امیر خسرو کی فارسی مثنوی ”تغلق نامہ“ میں ایک فقرہ ”ہے ہے قبر مارا“ ملتا ہے جو ہندوی زبان کے رنگ ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے اور جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسعود سعد سلمان کی زبان ہندوی سے خسرو کون سی زبان مراد لیتے ہیں۔ یہ ملت مسلم ہے کہ ”اردو کا قدیم ترین نام ہندی یا ہندوی ہے۔“ مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان ناہید ہے۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو لسانی مسائل کی جہت سے کئی کئی سچے جانیں اور اردو کی نشو و نما اور رواج کی گمشدہ کڑیاں مل جاتیں۔

یہ زبان چونکہ ہر طرف بولی جا رہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں در آتے ہیں۔ ابواللحجہ کے

۱۔ خلاصہ التواریخ (فارسی): ص ۲۳۵۔

۲۔ لباب الالباب: ص ۲۵۶، جلد دوم، مطبوعہ کمبریج، ۱۹۰۲ء۔

۳۔ پنجاب میں اردو: ص ۲۳۔

۴۔ مقالات حافظ محمود فیصلی: جلد اول، ص ۹۲-۹۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔



کلام میں دلد، جوہر، جت (جٹ) کے الفاظ اسی بے تکلفی سے استعمال ہوئے ہیں جسے خود فارسی کے الفاظ - خواجہ، مسعود، سعد، سہاں نے اپنے دُرس دیوان میں کت، مارا، ملو اور برشکال کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ حکیم سنائی (م ۵۴۵/۱۱۵۰ع) کے ہاں 'کوئوال' اور 'ہائی' کے الفاظ ملتے ہیں۔ منہاج سراج نے طبقاتِ ناصری (۱۲۵۹/۹۶۵۸ع) میں میل، لک، ہار، (یعنی وہار) مسند، ہایک (بیادہ) اور جلد کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ امیر خسرو، جن کے مزاج میں یہ زبان رسی بسی ہے، اپنے احساس و خیال کو اسی زبان کے الفاظ سے ادا کر کے اظہار کو مکمل کرتے ہیں۔ "قرآن السطین" (۱۲۸۹/۹۶۸۸ع) میں انہوں نے چوترہ، واوت، ہایک، ہک، کوزہ، ہالا، کپورہ، سیونی، بیل، مولسری، سال، تپول، پیرہ، چونہ، ہنگ، ہلادر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ "غزالی الفتح" (۱۳۱۰/۵۱۰ع) میں ہایک، یڑو، قبول، دھانک، کوئی، بیٹھہ، مارمار، رائے کے الفاظ ملتے ہیں اور "دیول رائی خضر خان" (۱۳۱۵/۵۱۵ع) میں کپورہ، جائے، بیل، کوزہ، پتولہ، کرلہ، لادی، کرلہ، رائی، رانا، قبول، رائے، چنہ، مولسری، دولہ، سیونی، سکھ آسن، تال، الاون، تنکہ، ڈولہ وغیرہ الفاظ نظر آتے ہیں۔

شیخ الدین برنی کی تاریخِ تبریز شاہی (۱۳۵۶/۵۷۵۸ع) میں دایاں و رالگان، چپوترہ، دھولہزنان، لک، کھار و کھوان، کھت، تنکہ، جیتل، بھٹائی بھٹان، ہرن ملو، ملک چھجو، ٹیکہ، کولوال، دپ، مندل، ملک جونہ، کھنڈ، البہ، چھپر، بھٹیا، کری و چرائی، چودہریان، پٹواریان، موڑی، منڈہ، دھاق، جانیان، تھانہا، دھولک، گھائی، بھنگری، بھنگ، کرور، مولھی، پونڈہ، کھری، چمون، ہلہل، سنبہل، بیل، لنتکھ، ڈیوٹ وغیرہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

"سیرالاولیاء" مؤلفہ سید محمد بن سید مبارک کرمانی (م ۱۳۶۸/۵۷۷۰ع) میں چنلو گھر، چوترہ، بیلو، کھت، جواری، لک، پٹی، سپین، کرلہ، ڈولہ، مندی، ہنگ، بھوکا (بیش)، پپی رائی، کھنڈسال، لنتکھ، درخت بڑ، جامہ جھمرلی، کھچڑی، آبری، ہلنگ، ساللی، پتوہ، جکری، چھپری، چھپردار وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۶۲-۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ع۔

نہ صرف اس زبان کے الفاظ بلکہ محاورے بھی فارسی تصانیف میں رہا پا جاتے ہیں۔ وہ اہلِ قلم جو اس پر غلطی میں پیدا ہوئے، لکھنے تو فارسی میں تھے لیکن سوچتے اسی زبان میں تھے۔ ان لوگوں کی فارسی پر بھی، جو جہاں ایک مرحلے سے آباد تھے، اس زبان کی ساخت، اندازِ گفتار اور محاوروں کا گہرا اثر تھا۔ محاورہ کسی دوسری زبان میں اسی وقت جبکہ پالتا ہے جب وہ لکھنے والے کے ذہن اور فکر میں اسی طرح رس ہو گیا ہو کہ وہ غیر شعوری طور پر یا جتر اظہار کے لیے اسے استعمال کرنے لگے۔ اسی اثر نے "ہندوستانی فارسی" کی اصطلاح کو جنم دیا اور اسے ایران کی فارسی سے ممتاز کر دیا۔ آج جب ہم انگریزی زبان میں تصنیف کرتے ہیں تو ہماری زبان کا لہجہ، محاورہ، بندش، تراکیب اور ساخت ہماری انگریزی تحریروں میں در آن ہے اور وہ، زاجاً اس انگریزی سے مختلف ہو جاتی ہے جو انگلستان یا امریکہ کے مصنفین کے قلم سے نکلتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم اس دور کے مختلف مصنفین و شعرا کی تصانیف سے چند ایسے محاورے لٹل کرتے ہیں جو آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں۔ امیر خسرو کے ہاں ایسے محاورے خاصی بڑی تعداد میں ملتے ہیں:

#### اصل اردو محاورہ

اس کی گرہ سے کیا جاتا ہے  
پٹ میں دانت ہوتا  
سب کو ایک لالھی سے ہانکتا  
ان تلوں میں تیل نہیں ہے

اندر اندر گھٹنا  
خالہ جی کا گھر

#### فارسی شکل

زگرہ اوچہ می رود  
دندان در شکم بودن  
یک چوب ہسہ را رائند  
گفتا کہ برو نیست درین تل تیلے  
شیخ الدین برنی کے ہاں:

و دروں دروں مہکاہیدلہ  
چنلی کہ خوردگان نازنین در خانہ  
خالگان سہان روند

شمس سراج عقیق کے ہاں:

خرج و اخراجات از گرہ خویش  
میکردند  
اپنی گرہ سے خرچ کرنا

جانِ ایشاں بہ نئی رسیدہ  
لاک میں دم آنا

ایک ہی لفظ کی تکرار فارسی میں کثرت کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اردو

میں ہاورہ بن جاتی ہے۔ تکرار کی یہ نوعیت اردو زبان کا مخصوص مزاج ہے :

خواجہ جہان بہان بہان در خاطر  
چہکے چہکے

خوش

تاج العین ملتی الطلی کی کتاب "مفترح القلوب" میں یہ خالص اردو محاورے فارسی لباس میں نظر آتے ہیں :

نیم نان گذاشتہ برائے تمام نان ہرود  
آدھی کو چھوڑ کر ماری کے پیچھے دوڑنا

مادر دزد سر در گندو انداختہ گرہ  
چور کی ماں کو لہی میں سر دے کر رونے

ہوشت شا از دوال خواہم کشید  
تیموں سے کھال ادمہڑا

زناں داران گریختند کہ موازنہ دوازہ  
ایسے بھاگے کہ بارہ کوس

کر وہ صباغ شد  
پر جا کر صبح ہوئی

اگر رسن شکستہ شود ، کسے ہولند  
ٹوٹی رسی جوڑ لی ، گرہ تو باقی رہی

کند ، گرہ از میان نرود  
ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو زبان اپنے قدیم ترین دور میں بھی اس حالت میں ضرور آگئی تھی کہ اہل علم اپنے اظہار کے لیے اس کا سہارا لیں تاکہ ان کی تصانیف کو اس پر عظیم میں بسنے والے پورے طور پر سمجھ سکیں۔ امیر خسرو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ "لفظ ہندوی در پارسی آوردن

لفظی ندارد مگر ضرورت آنجا کہ ضرورت بودہ است آوردہ شد"۔ یہ محاورے اور الفاظ اہل ایران کے لیے اجنبی ہیں لیکن یہاں والوں کے لیے ان سے ہنگامت کی برآتی ہے۔ ان محاوروں اور الفاظ "کے ذریعے ہمیں اس عہد کی اردو زبان کا

کسی قدر اندازہ ہو سکتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ان ایام میں محاوروں ، روزمرہ اور ضرب الامثال سے مالا مال ہے اور یہ خصوصیات ایک زبان میں اسی

وقت پیدا ہوں گی جب کہ وہ عہد طفولیت کو خیر باد کہہ کر منارج شعوری تک ارتقا کر چکی ہو اور ایک حالت پر قائم ہو گئی ہو"۔ یہ زبان اس دور میں

اس لائق ضرور ہو چکی تھی کہ اس میں ادبی شان پیدا کی جا سکے ، لیکن فارسی دربار سرکار کی زبان کی حیثیت میں برسرِ اقتدار تھی ، اور اہل علم و ادب آج

۱۔ دیباچہ "شعرۃ الکمال" : مطبع قیصریہ ، دہلی ۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۹۵ ۔

وہ اہمیت نہیں دے رہے تھے جو فارسی کو ملی ہوئی تھی۔ اسی لیے ہر طرف بولے اور سمجھے جانے کے باوجود ، اس میں ادب و اسلوب کی کوئی زلہ روبات پیدا نہیں ہوئی۔ اس سے اس دور میں زیادہ سے زیادہ دو کام لیے جا رہے تھے : ایک تو یہ کہ اسے تفتیشِ طبع کے طور پر کبھی کبھار ہلکے ہلکے جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کیا جا رہا تھا اور دوسرے صوفیائے کرام اور مصنفین اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسے استعمال کر رہے تھے۔

امیر خسرو ، ابوالحسن یحییٰ الدین (۱۲۵۲ء-۱۳۲۵ء) نے اپنی صلاحیت کے چند قطرے اس زبان کے خون میں شامل کیے ہیں۔ امیر خسرو ۹۹ تصانیف

کے مالک اور بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے۔ ان کا چوکھ اردو کلام آج ملتا ہے اس میں امتدادِ زمانہ سے ادبی تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اب اسے مستند نہیں مانا جا سکتا۔ لیکن یہ بات مسلم ہے کہ امیر خسرو نے اس زبان میں

شاعری کی ہے۔ "شعرۃ الکمال" کے دیباچے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی تصدیق کی ہے کہ "جزوے چند نظم ہندی نثر دوستان کردہ شدہ است"۔ ان

کے کلام کو دیکھ کر دو باتوں کا پتا چلتا ہے : ایک یہ کہ اب یہ زبان قدیم آپ بھرنی کے دائرے سے باہر نکل آئی ہے اور دہلی و اطرافِ دہلی کی زبانوں سے

مل کر اپنی تشکیل کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی ہے جس پر کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں اثر انداز ہوئی ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اب "دھل منجھ کر

انٹی صاف ہو گئی ہے کہ اس میں شاعری کی جا سکے۔ امیر خسرو نے خود اس شاعری کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لیے اسے غنونا کرنے یا کسی دیوان کا حصہ بنانے کا ابھی خیال نہیں آیا۔ انھوں نے اسے تفتیشِ طبع کے غور پر استعمال

کیا اور اس زبان کی شاعری میں وہی عمل کیا جو انھوں نے موسیقی میں کیا تھا کہ ایرانی موسیقی کو ہندوی موسیقی کے ساتھ ملا کر نئے راگ اور راگینیاں

ایجاد کی تھیں۔

اردو شاعری میں امیر خسرو نے ایک طریقہ تو یہ اختیار کیا کہ ایک مصرع فارسی لکھا اور ایک مصرع اردو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ آدھا مصرع فارسی

اور آدھا مصرع اردو کا رکھا۔ تیسرا طریقہ یہ کہ دونوں مصرعے اردو کے لائے۔ اسی طرح بہت سی پہلیاں ، کہہ مکرنیاں اور انجلیاں بھی ان سے منسوب ہیں۔

۱۔ مفت اقلیم : امین احمد رازی ، خطوط ۶۰۶ کرژن کاکشن ، ایشیاٹک سوسائٹی

آف بنگال (عکسی) ۔



”خالقِ باری“ بھی الہی کی تصنیف ہے جس میں صندوں کی دھوپ پھاڑنے اور اضافوں اور ملحقات سے اس کی شکل بدل کر رکھ دی اور آج محمود شیرانی جیسے فاضلِ اجتہاد کو یہ شبہ ہوا کہ یہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے۔ امیر خسرو کا اردو کلام، جس کو زیادہ مستند مانا جا سکتا ہے، وہ ہے جو قدیم تصانیف اور بیاضوں میں محفوظ رہ گیا ہے؛ مثلاً ”سلا“ وجہی کی ”سب رس“ (۱۰۳۵/۱۶۲۵ء) میں یہ دوبا نقل کیا گیا ہے:

ہنکھا ہو کر میں تلی ساقی قبرا چاڑ

منجہ جلتی جنم گیا تیرے لیکن ہلا

میر تقی میر نے ”تکات الشعراء“ (۱۱۶۵/۱۷۵۱ء) میں یہ رشتہ دیا ہے:

زگر ہوسے جو ماہ پارا کچھ گھڑے ستوارے پکارا

لقد دل من گرت و بشکت ہر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ ستوارا

ایک ”ہیم یاض“ میں یہ رشتہ ملتا ہے:

ز حال مسکین مکن تقاتل دو رائے لہان تہائے بیتان

کہ قابِ ہجران ندام اے جان نہ ایو کلے لگائے چھتیاں

دیانِ ہجران دراز چون زلف و روز وصلی جو عمر کوٹا

سکھن ہا کون جو میں نہ دیکھوں تو کسے کالوں اللہ پری رہاں

پکایک از دل دو چشم جادو بعد فریم برد تسکین

کسے بڑی ہے جو جا ستوے ہمارے پی کو ہاری بیتان

چوں شمع سوزاں چوں ذرہ حیران ز مہر آن نہ بکشم آخر

نہ نند لہان نہ انگ چہتاں نہ آپ آوے نہ بھیجے بیتان

بقدر روز وصالِ دلبر کہ دلد مارا غریب خسرو

ہست من کہ درائے راکھوں جو جائے ہاؤں ہا کی کہتیاں

عبدالواسع ہانسوی“ کی تصنیف ”دستور العمل“ میں یہ رشتہ ملتا ہے:

از چل چلے تو کار من زار شد کچل

من خود نمی چلم تو اگر می چل چل

۱۔ سب رس: ص ۲۰۲، مرتبہ عبدالحق، المبین ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۳ء۔

۲۔ تکات الشعراء: مرتبہ عبدالحق، ص ۲، المبین ترقی اردو، اولنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

۳۔ یاض: المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ بحوالہ ”مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۹۵۔

حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار پر خسرو کا یہ شعر دوج ہے:

گوری سووے سیج پہ اور سکھ پہ ڈارے کس

چل خسرو گھر آئے سانج ابھی چولہیں

خسرو نے فارسی شاعری میں ایسی صنعت بھی استعمال کی ہے کہ وہ ایک

طرف فارسی بھی رہے اور ساتھ ساتھ اس سے ہندوی معنی بھی نکالیں۔ دیباچہ:

”غرۃ الکمال“ میں لکھا ہے کہ ”صنعت دیگر از اہمے دیگر پرست کردہ ام کہ

یک طرف ہمہ ہندوی سی افتد“:

آئی آئی ہاں یاری آئی ماری ماری بولہ ماری آئی

ان اشعار رشتہ کو پڑھ کر زبان و بیان کے لمبے، آہنگ، طرز اور ساخت

سے واضح طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو کلچر ایک دوسرے سے کلمے مل

رہے ہیں اور اس امتزاج سے ایک ”تیسرے کلچر“ کی بنیادیں استوار ہو رہی ہیں۔

اردو زبان کے خد و خال بھی اسی کے ساتھ ابجا کر ہوتے ہیں اور یہ زبان اس

ترق پذیر تیسرے کلچر کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان اشعار کی تاویلی و لسانی

اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کی زبان کے کھنڈے، رنگ و بو اور رواج

کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ امیر خسرو کی ”خالقِ باری“ بھی اسی سلسلے کی

کڑی ہے۔

یہ ایک لغت ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کے ہندوی مترادفات و معنی

نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ منظوم لغات کا یہ طریقہ کار بہت پرانا ہے۔ عربی میں

فہر لغت کی سب سے قدیم کتاب ابو علی محمد قطرب النحوی کی ”مشقات قطرب“ ہے

جس میں ۳۲ اشعار میں ۲۰ الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابونصر اسماعیل بن

حماد الجوبیری کی ”معاج“ فہر لغت میں کلاسیکل کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی

میں ابونصر قرطبی نے ۵۹۱۰ (۱۲۱۳ء) میں ”تصانیب الصبیان“ لکھی جو

درس نظامیہ میں صندوں سے داخل ہے جس میں عربی لغات کو فارسی اشعار میں

بیان کیا گیا ہے۔ امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں ”خالقِ باری“

تصنیف کی۔ ”خالقِ باری“ کی ادبی و شاعرانہ اہمیت نہیں ہے لیکن اس کے مطالعے

سے اردو لفظوں کی قدانت اور ان کے رواج کی داستان سامنے آتی ہے اور یہ بھی

معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بھی اس زبان کی یہ اہمیت تھی کہ فارسی،

عربی و ترکی جاننے والوں کے لیے اس زبان کے بنیادی الفاظ سے واقفیت ضروری

۱۔ دیباچہ: غرۃ الکمال: ص ۶۷، مطبع قمریہ دہلی۔

تھی۔ 'خالق باری' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مختلف بولیاں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیل رہی ہیں اور لسانی سطح پر ایک بل چل سی بھی ہوئی ہے۔ امیر خسرو نے اس میں یا تو سنسکرت کے ثقیل الفاظ کو نرم و رواں بنا کر استعمال کیا ہے، یا پھر ان لفظوں کو اسی طرح قبول کیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے؛ مثلاً 'ششی' کے بجائے 'سی' یعنی چاند یا 'تمشی' کے بجائے 'منی' یعنی آدمی۔ امتداد زمانہ سے اس کتاب میں اپنی تبدیلیاں اور اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ آج یہ بنانا مشکل ہے کہ اس میں کون سے اشعار امیر خسرو کے لکھے ہوئے ہیں اور کون سے العاق ہیں، اسی لیے 'خالق باری' کے سلسلے میں اہل علم کے دو گروہ ہیں۔ ایک گروہ آجے امیر خسرو کی تصنیف کہتا ہے اور دوسرا ضیاء الدین خسرو کی تصنیف بتاتا ہے۔ پہلے گروہ کے نمائندہ محمد امین عباسی<sup>۱</sup> ہیں اور دوسرے گروہ کے توجہان حافظ محمود شیرانی<sup>۲</sup> ہیں۔ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ "اگر 'خالق باری' امیر خسرو کی تصنیف ہوتی تو اس عہد سے لیے کر اب تک سینکڑوں کتابیں اس کی تقلید میں لکھی جا چکی ہوتیں۔۔۔ اس میں ہر قسم کی ترتیب کا التزام مفقود ہے۔ مضمون، الفاظ اور وزن میں کوئی ترتیب ملحوظ نہیں ہے۔ ہندی الفاظ کے صحیح تلفظ کی کوئی پروا نہیں کی گئی۔۔۔ لفظ 'انگور' کا تلفظ جس طرح شعر میں باندھا گیا ہے وہ ہمیں پنجاب کی یاد دلاتا ہے۔ 'انگور' کا یہ تلفظ امیر سے بعید ہے۔" "آبِ حیات" میں لکھا ہے کہ "خالق باری جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے، کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی۔" محمد امین عباسی نے لکھا کہ "یہ ایک حد تک ترین قیاس بھی ہے اس لیے کہ اس کے محور کا اختلاف اس طرح ہر کہ کوئی شعر کسی بحر میں ہے اور کوئی شعر کسی بحر میں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بڑے ذخیرے سے خوشہ چینی کو کے یہ مجموعہ حاصل ہوا ہے جس میں محور کے اشارات کا لحاظ نہیں رہا۔"

یہ دونوں زاویہ نظر اتنا پختہ نہیں۔ شیرانی صاحب یہ بات بھول گئے کہ امیر خسرو نے اپنا حارہ ہندی کلام لفظی طبع کے طور پر لکھا تھا اور اس میں

وہ سنجیدگی اور لوجہ مفقود ہے جو فارسی میں ان کا طرہ امتیاز ہے۔ پھر ان کے اس کلام میں زمانے کے ساتھ ساتھ اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ اصل و نقل کا امتیاز باقی نہیں رہا۔ ہندی الفاظ کا وہی تلفظ اس میں درج ہے جو اس زمانے میں عوام میں مروج تھا۔ اگر 'انگور' کا لفظ امیر خسرو نے پنجابی لہجہ و تلفظ میں استعمال کیا ہے تو اس کے یہ معنی کہاں ہوتے ہیں کہ انگور کا یہ تلفظ اس زمانے میں رائج نہیں تھا۔ جب کہ شیرانی صاحب ہم سے زیادہ اس بات کو جانتے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور زبان کے لحاظ سے، آہنگ اور تلفظ کی تشکیل پر اہل پنجاب نے سب سے زیادہ اور گہرا اثر ڈالا ہے۔ کیا یہ ناانصافی نہیں ہے کہ ہم آج امیر خسرو سے یہ مطالبہ کریں کہ وہ انگور کو کچھور کے بجائے انگور کا قافیہ بنائیں؟ مولانا محمد حسین آزاد اور محمد امین عباسی نے بھی مبالغے سے کام لیا ہے کہ 'خالق باری' کو بڑی بڑی جلدوں کی ضخیم کتاب بنا دیا۔ شیرانی صاحب نے اے ضیاء الدین خسرو سے منسوب کیا ہے جنہوں نے اس کا نام "حفظ اللسان" رکھا تھا۔ ہماری نظر سے کئی مخطوطات گزرے جن میں مختلف لوگوں نے نئے اشعار کے اضافے کے ساتھ 'خالق باری' کے لئے نئے نام رکھے۔ جیسے ضیاء الدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام "حفظ اللسان" رکھا، اسی طرح صفی نے اسے "مطبوع الصبیان" سے موسوم کیا۔ لیکن یہ 'خالق باری' کو اپنانے کا طریقہ تھا۔ عام طور پر اس قسم کی کتابوں کے نام کتاب کے پہلے شعر کے پہلے ایک یا دو الفاظ سے موسوم کیے جاتے تھے۔ وصالی نے، جو امیر خسرو کے پیر بھائی تھے، "ماہیان" لکھی تو اس کا نام بھی اسی التزام سے "ماہیان" رکھا کہ یہ الفاظ پہلے شعر کے شروع میں آتے ہیں:

ماہیان کوئے دلدارم رخ بدلیائے دوں بھی آرم

شیخ سعدی کی "کریم" بھی اسی نسبت سے "کریم" کہلاتی ہے۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے:

کریم بد بختائے ہر حال ما کہ ہستم امیر کمند ہوا

شرف الدین بزاری کی تصنیف "نامِ حق" کی وجہ تسمیہ بھی یہی ہے:

نامِ حق ہر زبان میں رائج کہ بیان و دلش منی خواہم

۱۔ مخطوطہ 'امین ترقی اردو' کراچی، تعداد ایات ۱۴۴۔ یہ نادر قدیم مخطوطہ ہے جس سے خالق باری کی اصلیت پر روشنی پڑتی ہے۔ (ج۔ ج)

۱۔ جواہر خسروی: مطبع السنی ٹیوٹ علی گڑھ کالج ۱۹۱۸ ع۔

۲۔ حفظ اللسان: مطبوعہ انجمن ترقی اردو دہلی۔

۳۔ پنجاب میں اردو: ص ۱۸۶-۱۸۷۔

۴۔ آبِ حیات: ص ۷۱، بار چہارہم، مطبوعہ شیخ مبارک علی، لاہور۔

۵۔ جواہر خسروی: مقدسہ خالق باری، ص ۱۰۔



اشعار جن میں یہ سب باتیں بیان کی گئی ہیں، یہ ہیں :

ز لفظی اہل یکے احباب محرو  
کہ گوہند رام بود از نام مشہور  
بر بہت گفت گوی تنظیم لودیف  
اسیرے خسرو دہلی بہ تصنیف  
یگننا نام خالق باری او را  
ولے آیات او افتاد اینجا  
کہ از قز عروضی و نواف  
خسرو آشنائے بحر صافی  
پیر جبرے کہ ہاند کن تو یکجا  
ز آیات پراگندہ است و بیجا  
برائے خاطر آن دوستدارے  
قبول از چشم سر کردیم کارے  
بصد ہمت چو بنمودیم تالیف  
بسمی نام این آیات تصنیف  
لفات چند را دو نظم کردیم  
بہ خجے مطبوعات آرا خسرو  
شمار یکصد و ہفتاد آیات  
ز تصنیف مصنف بود اثبات  
ہمہ آیات الحاقی بہ تزیین  
بہ تعداد آمدلہ یک حد و عشرين  
کئی کر ضم ازان اراد دیگر  
چنلہ از قطع عنوان دیگر  
چو بیت کہند و نو را کئی گنج  
شولہ سجد دگر پنجاہ و ہم پنج  
صی را گرچہ این رغبت نبود  
برائے خاطر یاران نمودہ

’خالق باری‘ کی پیروی میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں ’لوسر ہار‘  
(۱۵۰۲/۵۹۰۹ع) والے اشرف بیابانی کی ’واحد باری‘، اچے چند کی ’شیل‘  
خالق باری‘ (۱۵۵۲/۵۹۶۰ع) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ’واحد باری‘ ہابر  
کے آنے سے تقریباً چوتھائی صدی پہلے کی تصنیف ہے اور اچے چند کی ’شیل‘ خالق باری‘  
سلیم شاہ سوری کے دور حکومت کی تصنیف ہے۔ حکیم یوسف نے ’جو سنگھو  
لودھ کے زمانے کا مشہور حکیم تھا، اسی طرح کا ایک قصیدہ لکھا تھا جس میں  
مختلف انبیا و ادویہ کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات لکھے تھے۔ ’خالق باری‘  
اپنی تولیت و الٰہیت کے اعتبار سے اس تمام عرصے میں اتنی مشہور و مقبول رہی  
کہ جب دو سو سال بعد اشرف بیابانی نے ’واحد باری‘ لکھی تو اس میں آخری  
شعر وہی رکھا جو ’حفظ اللسان‘ مرتبہ شیرانی میں ملتا ہے اور جو ظاہر ہے  
’حفظ اللسان‘ میں ’خالق باری‘ ہی سے آیا ہے۔ ’واحد باری‘ کا آخری شعر یہ ہے :

واحد باری ہوئی تمام دلیا میں رہے اشرف کا نام  
حفظ اللسان کا شعر یہ ہے :

خالق باری میں تمام دویوں جگ رہا خسرو نام  
امیر خسرو مقتدم ہیں، اشرف بیابانی ان کے بعد ہیں اور ضیاء الدین خسرو ان  
کے بعد آئے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آخر اشرف بیابانی کے ہاں تقریباً دو سو سال پہلے

’خالق باری‘ بھی ایسی مناسبت سے ’خالق باری‘ ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے :

خالق باری سرین ہار واحد ایک بقا گرفتار

تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب مسلمان فارسی،  
ترکی اور عربی بولنے اس سرزمین میں داخل ہو رہے تھے، نہ ضروری تھا کہ ایک  
ایسی لغت مرتب کی جائے جس میں عربی، فارسی اور ترکی لغات کے مترادفات جان  
کی عام مروجہ زبان میں لکھے جائیں نہ کہ آنے والے ان لغات کی مدد سے اپنی  
بات ٹوٹے بھوٹے الفاظ میں جان کے دانشدوں تک پہنچا سکے۔ یہ ایک مختصر  
سا رسالہ اسی مقصد کے پیش نظر سر خسرو نے لکھا تھا جس کا نام پہلے شعر کے  
پہلے دو لفظوں سے مشہور ہو گیا۔ یہ ایک ایسی تصنیف تھی جس پر، اپنے ہندوی  
کلام کی طرح، امیر خسرو نے نہ دو اظہار افتخار کیا اور نہ اسے کوئی اہمیت  
دی۔ اول علم جاننے میں کہ غالب نے اپنی اسی نوع کی تصنیف ’فادر نامہ‘  
کو بھی اس قبل میں سمجھا تھا کہ اسے اپنی تصانیف کی فہرست میں شامل  
کرے۔ اگر اقبال جیوں کے لیے کوئی نصاب کتاب لکھنے تو ظاہر ہے کہ وہ بھی اسے  
اپنی قابل ذکر تصانیف میں شمار نہ کرتے۔ ’نظم ہندی‘ کے یہ ’جزوے چند‘  
لکھ کر امیر خسرو نے ’نذر دوستان‘ کر دیے تھے۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب  
اس کی اہمیت و اداہیت میں اضافہ ہوا تو آنے والی نسلوں نے اس میں حسب  
ضرورت اضافے کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیا، لیکن روایت کا سہرا اسی طرح  
امیر خسرو کے سر بٹھا رہا۔ ’مطبوع الصبایا‘ کے مؤلف صنی نے لکھا ہے کہ  
اصل ’خالق باری‘ میں ۱۷۰ اشعار تھے۔ اس کے بعد اس میں ۱۲۰ اشعار  
شامس ہو گئے اور پھر ان میں اور اضافہ ہو۔ صنی لکھتے ہیں کہ اگر وہ سارے  
اشعار، جو وقتاً فوقتاً اس میں شامل کیے گئے، ملا دیے جائیں تو ان کی تعداد  
۳۵۵ ہو جاتی ہے۔ ’مطبوع الصبایا‘ پر اندازہ میں یہ روح دی گئی ہے : ’’کتاب  
مطبوع نصیر عرف خالق باری نصیف امیر خسرو دہلوی قدس سرہ العریز‘‘۔ وہ

- ۱۔ امیر خسرو نے مثنوی ’نہ سپر‘ میں اسی خیال کا اس طرح اظہار کیا ہے :
- ۲۔ حط اللسان : مرتبہ شیرانی میں تعداد اشعار ۲۳۵ ہے جو ۱۷۰ + ۶۵ سے ان  
حاتی ہے۔ ’بول کشور کے منوعہ نسخے میں ۱۹۲ اشعار ہیں اور رائل ایشیائیک  
سوسائٹی کلکتہ کے نسخے میں ۲۱۵ اشعار ہیں جن میں ۱۳۰ بیت مشترک ہیں۔  
باقی ۶۲ قلمی میں نہیں ہیں۔‘ جواہر خسروی، ص ۲۱۔ (ج - ج)

’حفظ اللسان‘ کا یہ شعر کہسے درج ہو گیا ؟ ایسے میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ دونوں کی بنیاد امیر خسرو کی ’’خالق باری‘‘ کا شعر ہے ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضیاء الدین خسرو نے ’’خالق باری‘‘ کے ساتھ وہی عمل کیا جو صفی نے ’’مطبوع الصبہان‘‘ میں کیا کہ ’’خالق باری‘‘ کے اشعار میں اضافہ کر کے اُسے ضرورت زمانہ کے مطابق نئی ترتیب اور اضافے کے ساتھ مرتب کر دیا ۔ بنیادی طور پر ’’خالق باری‘‘ امیر خسرو ہی کی تصنیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں انہی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے حروف صدوں کی گرد سے اڑ گئے ہیں ۔

امیر خسرو ، جنہوں نے گیارہ بادشاہوں کی بادشاہی دیکھی ، فارسی کے ایسے ہاکہل شاعر تھے کہ خود ہل زبان آ کر لوہا ماننے تھے ۔ موسیقی کے ایسے استاد بے بدل کہ ان کی ایجادات و اختراعات آج تک علم موسیقی کا بیش بہا سرمایہ ہیں ۔ اردو زبان و ادب کے وہ شاعر اول جن کی شہس آج بھی زبان میں شہد گھول رہی ہے ۔ امیر خسرو دو تہذیبوں کے متراج کے وہ کلر بورس ہیں جو اُپھرنے والی تہذیبوں کے ایسے ہی موڑ پر ظہور میں آتے ہیں اور خود تہذیب کی علامت بن جاتے ہیں ۔ امیر خسرو ’’ہند مسلم ثقافت‘‘ کی وہ زندہ علامت ہیں کہ رہتی دلیا تک وہ اس تہذیب کے اولین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے ۔ انہوں نے نہ صرف اپنے زمانے کے بلکہ آئندہ دور کے تہذیبی دھاروں کو بھی متاثر کیا ۔ ان کا اردو کلام ایک تبرک کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ امر کہ بعد میں بہت سا کلام ان کے نام سے منسوب ہو گیا ، خود اس بات کا اشارہ ہے کہ امیر خسرو ہمارے کلچر اور ہمارے طرز احساس کے ایسے نمائندے ہیں جو تہذیبوں کے خون میں شامل ہو کر خود کلچر بن جاتے ہیں ۔

امیر خسرو کے ایک ہم عصر اور ان کے پیر بھائی امیر حسن ، حسن دہلوی (م ۵۷۳۸/۱۳۳۷ع) ہیں ، جنہیں عبدالرحمن جامی نے ’’سعدی ہندوستان‘‘ کہا ہے ۔ حسن دہلوی فارسی کے ’’برگو‘‘ ، قادر الکلام اور بے مثال شاعر تھے ۔ بعد تعلق کے زمانے میں برہان الدین عریب (م ۵۷۳۸/۱۳۳۷ع) کے ساتھ دولت آباد چلے گئے تھے ۔ ان کی ایک غزل ۲ ہے اس دور کی زبان پر روشنی پڑتی ہے اور معلوم ہوتا

۱۔ تاریخ وفات ’’مخدوم اولیاء‘‘ سے لگتی ہے ۔

۲۔ قدیم بیاض امین ترقی اردو ، کراچی ۔ اسی زمیں میں امیر خسرو سے بھی ایک غزل منسوب ہے ۔ دیکھیے ’’فارسی پر اردو کا اثر‘‘ از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ حان ، اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد ، کراچی ۔

ہے کہ یہ زبان بھی ادبی سطح پر استعمال میں آکر اپنا لیا سفر ارتقا طے کرتے لگی تھی ۔ حسن نے بھی فارسی اور ہندی کو ملا کر وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو امیر خسرو کے کلام کی خصوصیت ہے :

ہر لفظ آہد در دلم دیکھوں اوے لک جائے کر  
گویم حکایت ہجر خود با آن منم جیو لائے کر  
آن سیم تن گوید مرا در کوئے ما آئی چرا  
ماہی صفت تیرہوں جو تک نہ دیکھوں ... جائے کر  
تا کے خورم خون چکر کاسیں کہوں دکھ جائے کر  
سوزم نشادہ در تم یہ دے گئے سلگائے کر  
کشم چوں جیوگی در بدر باجم اگر جائے خبر  
پہر چہ رہیا جوتوں نگر اجہوں لا ملایا آئے کر  
بسیار گتم این سخن اے دل بکس رعیت مکن  
ان کی تباہی ات کلھن چوتوں کہے سنبھائے کر  
ہیں حیلہ کردم اے حسن بے جاں شدم از دم بدم  
کہسے رہوں تیرہ جیو بن تم لے گئے سنگ لائے کر

ممکن ہے نقل در نقل کے سبب اس غزل کے بعض الفاظ وہ نہ رہے ہوں جو حسن نے لکھے تھے ، لیکن لفظوں کے ادھر ادھر ہونے یا حقیقت تبدیلی سے زبان کے مزاج اور آکھان پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا ۔ جو بات قابل توجہ ہے وہ لیا لہجہ ہے جو ’’عربی ایرانی تہذیب‘‘ کا عطیہ ہے جس نے مردہ لفظوں میں جان بھی ڈال دی ہے اور ایک ایسی جھٹکڑ پیدا کر دی ہے جو کانوں کو بھلی معلوم ہوتی ہے ۔ جس نے زبان کو نئے سفر اور نئی منزلوں کا راستہ بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ ہندوی و فارسی اصناف سخن ایک ساتھ استعمال میں آ رہی ہیں ۔ امیر خسرو جہاں دوپے ، چہلیاں ، کہہ بُنڈریاں کہہ دپے ہیں وہاں فارسی اصناف سخن کو بھی تشریف میں لا رہے ہیں ۔ ’’عربی ایرانی تہذیب‘‘ ہندوی تہذیب میں حرایت کو رہی ہے اور چونکہ امتزاج کا عمل ابھی پورا نہیں ہوا ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں ۔ تہذیبی سطح پر یہ بات خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ حسن کی غزل میں فارسی مصرعے ہندی مصرعوں پر غالب ہیں اور اپنے رنگ کو واضح طور پر اجاگر کر رہے ہیں ۔



اس دور کی زبان ، اس کے رنگ و لہجہ اور رواج کا اندازہ جہاں ہمیں فارسی تصانیف اور امیر خسرو کے اردو کلام سے ہوتا ہے وہاں صوفیائے کرام کے ملفوظات بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان ملفوظات کا بڑا ذخیرہ مختلف تذکروں اور کتب تاریخ میں موجود ہے جہاں ہر فقرے کے ساتھ موقع و محل اور واقعے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ فارسی تصانیف میں یہ فقرے جوں کے توں موجود ہیں۔ اپنے بزرگوں کے اقوال کو بغیر کسی رد و بدل کے محفوظ رکھنا مسلمانوں کا مذہبی مزاج رہا ہے۔ انہوں نے اپنے پیغمبرؐ کی بات چیت اور رشد و ہدایت کو ، حدیث کی شکل میں ، جس محنت کے ساتھ محفوظ رکھا ہے یہ خود تاریخ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ اسی مذہبی مزاج کے ساتھ اپنے صوفیائے کرام کے اقوال کو بھی انہوں نے محفوظ کیا ہے اور ان میں عمداً تحریف کی کبھی کوشش نہیں کی۔ جہاں ایک ہی بزرگ کے مختلف اقوال میں زبان ، بیان اور لہجہ مختلف نظر آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ فقرے مخاطب کی زبان ، اس کے علم اور ذہنی سطح کو دیکھتے ہوئے ادا کیے گئے ہیں۔ یہ ملفوظات اسی لیے آج بھی معتبر مآخذ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور بیان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر (۵۶۹ھ - ۶۶۴ھ/۱۱۷۳ء - ۱۲۶۵ء) جو ملتان کے رہنے والے اور خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (م ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ ہیں ، ان کے یہ فقرے مختلف تذکروں میں ملتے ہیں : خواجہ بختیار کاکی نے آنکھ پر ہٹی بندھی دیکھ کر دریافت کیا تو گنج شکر نے جواب دیا کہ ”آنکھ آتی ہے“ شیخ نے فرمایا : ”اگر آنکھ آتی ہے ، این را چرا بستہ آید؟“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱۔ سرسہ کبھی سرسہ کبھی سرسہ<sup>۱</sup>

۲۔ خولہ کھوہ کھوہ خواہ دودہ کھوہ<sup>۲</sup>

۳۔ مادر مومنان ، پونیوں کا چاند بھی والا ہوتا ہے<sup>۳</sup>

۴۔ ایک دو این چار پنج چھ ہفت<sup>۴</sup>

۱۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ۱۳۰۱ھ -

۲۔ ایضاً : ص ۱۷۵

۳۔ ایضاً : ص ۲۶۰

۴۔ سیر الاولیاء : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ مکتبہ ہند ، دہلی ۱۳۰۲ھ -

۵۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس لاہور ۱۳۰۱ھ -

شیخ باجن (۵۹۰ھ - ۶۱۲ھ/۱۲۸۸ء - ۱۵۰۶ء) نے گنج شکر کا ایک ”دوا“ نقل کیا ہے :

سائیں سیوت گل گئی ماس اریھا دیہ

کب لک سائیں سوسان جب لک ہوسوں کیہ

”جمعات شاہیہ“<sup>۱</sup> میں ایک جگہ درج ہے کہ ”وگفتند بے ضرورت اہی چنین نمی باید کرد و البتہ مسجد باید رفت“ قول حضرت شکر گنج است : ”اسا گیری ہی سو ریت ، جاؤں لائے کہ جاؤں مسیت۔“

بابا فرید گنج شکر کے نام سے قدم پناہوں میں رشتہ بھی ملتے ہیں ، لیکن تطبیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ گنج شکر کا کلام<sup>۲</sup> ہے یا کسی اور کا۔ لیکن ”خزانہ رحمت اللہ“ از شیخ باجن<sup>۳</sup> میں جو اقوال ملتے ہیں وہ یقیناً انہی کے ہیں :

۱۔ راول دیول ہسے نہ جالیہ بھالا پتہ روکھا کھالیہ

۲۔ درویشہ آپے ریت پانی لوریں اور مسیت

۳۔ جس کا سائیں جاگتا ہو کیوں سوئے داس

شیخ حمید الدین لاگوری (۵۹۰ھ - ۶۶۳ھ/۱۱۹۳ء - ۱۲۷۳ء) کے والد نے ایک موقع پر فرمایا ”ہاں بابا کچھ کچھ“۔<sup>۴</sup> یہ فقرہ باپ نے بیٹے سے کہا تھا جس سے مولوی عبدالحق نے یہ نتیجہ نکالا کہ ان بزرگوں کے گہروں میں بھی یہ زبان بول چال کی زبان تھی۔

امیر خسرو ۵۷۳ھ (۱۳۱۳ء) میں خواجہ نظام الدین اولیاء کے مرید ہوئے اور ”الفضل الفوائد“<sup>۱</sup> میں خواجہ نظام الدین اولیاء (م ۶۲۵ھ/۱۳۲۵ء) کے ملفوظات بربان فارسی جمع کیے۔ ان ملفوظات میں کئی جگہ اردو کے الفاظ بھی بے ساختگی و بے تکلفی کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیاء کی زبان پر

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۰ -

۲۔ جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۹۲ ، انجمن ترقی اردو ، کراچی -

۳۔ بابا فرید کا ایک رشتہ مقالات شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۳۰ - ۱۴۱ میں درج ہے اور ۹ اشعار رسالہ ”اردو“ کراچی ، اکتوبر ۱۹۵۰ء (ص ۲۲) میں شائع ہوئے ہیں۔ نیز ”اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام“ از عبدالحق کے صفحہ ۱۳۰ پر بھی کلام دیا گیا ہے۔ یہ سب کلام تحقیق طلب ہے۔

۴۔ خزانہ رحمت اللہ : باب ہفتم ، قلمی ، انجمن ترقی اردو ، کراچی -

۵۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۱۴ -

۶۔ الفضل الفوائد : رضوی پریس دہلی ، ۱۳۰۵ھ -

آگئے ہیں، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ”ہایرہ چند از طعام شب در پیش سلطان آورد“۔ یا ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”بعد از آن خواجہ چشم پر آب گرد ہاء ہاء بگریست“۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ”شیخ نظام الدین اولیاء نے خود دوہرے کہے ہیں۔ ہندی موسیقی سے ان کو آنت تھی اور پوری سے تو گویا عشق تھا۔ کتاب چشتیہ (ص ۷۶، پ) میں لکھا ہے: ”سلطان الاولیاء را پردہ پوری بغایت خوش آمدے... می فرمودند کہ ما پیر شمیم و پوری پیر لشد...“۔ نظام الدین اولیاء کو ”جکری“ پر حال آیا تھا جس کے متعلق صاحب ”سیر الاولیاء“ لکھتے ہیں کہ ”قوال جکری از مولانا وجیہ الدین بھونے مرق می گفت و غالب ظن من آنست کہ این جکری بود (بیٹا بن جا جی ایسا سکھ میں ہاسوں) حضرت سلطان المشائخ را این ہندی اثر کرد“، ص ۵۱۲۔

شیخ شرف الدین بو علی قلندر ہانی بقی (م ۵۷۲/۱۱۷۳ع) نے شیخ نظام الدین کے جواب میں یہ دوبا لکھا تھا:

ساہرے نہ مانیوں پیو کے نہیں تھانو  
کُٹہ نہ بوجھی بات اوی دھنی سہاگن لالو  
اور یہ دوبا میارز خان کو بھیجا تھا:

سین سکرے جالیں گے اور نین مریں گے روئے  
بدھنا ایسی رین کر بھور کدھی نہ ہوئے۔

شیخ بو علی قلندر نے ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر کہا ”تُرکا کچھ سچہ دا ہے“۔

شیخ شرف الدین بھٹی منیری (م ۵۷۲/۱۱۸۰ع) کے کچ منبرے، دوہے، قالنامے اور ملفوظات مشہور ہیں۔ شیخ نے ایک موقع پر فرمایا: ”دیس“ بھلا پر دور۔“ ایک اور موقع پر کہا: ”ہٹ بھلی ہوسا نہ کرے“۔ یہ دو دوہرے:

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۲۹۳۔

۲۔ ایضاً: ص ۱۳۱-۱۳۲۔

۳۔ لڑپنگ آصفیہ: مقدمہ جلد اول۔

۴۔ نقوش سلطانی: ص ۳۸، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی۔

۵۔ پنجاب میں اردو: ص ۱۹۶۔

بھی اس زمانے کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں:

۱۔ کالا ہنسا نہ ملا ہے سننڈر تیر

ہنکے ہسارے یکہ ہرے لرسل کرے سرور

درد ہے نہ پڑ

۲۔ شرف حرف مائل کہیں درد کچھ نہ بھائے

گرد چھوٹیں دربار کی سودرد دور ہو جائے

قالناموں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس سے ابھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ زبان سارے ہر عظیم میں سروج تھی اور مختلف علاقوں کے لسانی اختلاف کے علاوہ زبان کا بنیادی کینڈا اور مزاج ایک تھا۔ قالنامے کے یہ چند فقرے دیکھیے:

۱۔ جو من کا منسا سوئی ہووے

۲۔ من جن ڈولاؤ، کرم لای ہے بات

۳۔ لایں ابھی ناییں

۴۔ لایں ہے گا اور کام کرے

۵۔ ابھی ناییں سٹاؤ جن اکتاؤ

۶۔ دور مت جاؤ کام ہو سٹاؤ

۷۔ اب لک دن برے گئے اب سکھ ہوئے

۸۔ ابھی ناییں ہوئے گا

۹۔ آس بھاری ہوئے گی

۱۰۔ سری سہائے ہوئے بھارا چتا مت کرو

ملفوظات، تقروں اور دوہروں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے جن کی مدد سے اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ کر کے مختلف لسانی اثرات کے مل جل کر ایک ہو جائے گی داستان سنی جا سکتی ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۵۸۹۰-۵۹۳۵/۱۱۵۵-۱۱۷۳ع)، جو برج بھاشا کے شاعر اور الکھ فاس شخص کرتے تھے، اپنے وقت کے بڑے عالم اور بزرگ تھے۔ عبدالصمد خواہر زادہ ابو العمل علامی نے ”غبار الاصیاء“ میں الھیں ”بجتہ وقت“ اور ”مقتدائے زمان“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اس زبان کا مزاج ان پر اتنا حاوی تھا کہ وہ بات بات میں دوہے،

۱۔ علمی نقوش: ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۶۳، اعلیٰ کتب خانہ،

کراچی، ۱۹۵۷ع۔



منقولے اور اشعار لاتے تھے۔ یہ مزاج ان کے خطوط میں بھی ملتا ہے اور دوسری تحریروں میں بھی۔ جہول صوق کو ”قلندو آنکہ فوق الوصل جوید“ کے معنی سمجھاتے ہیں تو بار بار ”ہریت ہسے ہارو میت“ بھی دہرائے جاتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فارسی شعر کے حوالے سے روحانی مطالب بیان کر رہے ہیں اور اسی کے ساتھ دوہرے سے اس کی مزید تشریح کرتے جاتے ہیں۔ ایک خط میں فارسی کا یہ شعر لکھا:

دوئی را نیست در حضرت تو ہم عالم توئی و قدرت تو  
اسی کے ساتھ یہ عبارت لکھی کہ ”دوہرہ ہندوی از زبان استاد خود یاد می آید و زیبا آید“:

سائیں سمندوا ہارا تہ ہم تہ مچھلیاں  
جلہرا پن جل روی مرئی تو چلہیں ما  
”رشد نامہ“ میں شریک، چولہ، عقدہ، سبد اور دوہرے لکھے جن کی تعداد ۸۲ ہے، جن میں سے چند یہ ہیں:

- ۱۔ جگ بھایا چوڈ کر ہوں بچ جوگن ہوں
- ۲۔ باج بہاری ہے سکھی ایکو جگ نہ لٹیوں
- ۳۔ جے پٹھو سچ تو لہند نہ لیجے پردیس تو یوں
- ۴۔ برہ ہرودھی کاسی نا سکھ یوں نہ یوں
- ۵۔ جدہر دیکھوں ہے سکھی دیکھوں اور نکوئے
- ۶۔ دیکھا بوجہد بچار تہہ سبھی آپیں سوئے
- ۷۔ رنی کیوں نہیں ناچوں سکھی جو یہہ رنگ چڑھیا
- ۸۔ تن من جیہہ سیدہ ایک رنگ دیکھا تو میں آپ گنویا
- ۹۔ سید: نہ کچھ نہ کچھ نہ کچھ جان
- ۱۰۔ نہ کچھ میں نہ کچھ مد نہ کچھ ہرون
- ۱۱۔ صد: رونی: گی گیباں لکئے
- ۱۲۔ رات کسہسے دن یسر جائے

”رشد نامہ“ میں راگ راگنیوں کے مطابق بھی اشعار نظم کیے گئے ہیں۔ راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دینا اس دور میں شاعری کا ایک مقبول صولیانہ طرز تھا۔ جی طرز کرو گرتھ صاحب میں بھی ملتا ہے اور گجرات کے

صوقی شعرا شاہ باجن، قاضی محمود دروائی اور شاہ جوگم دھنی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اور دکن میں جب اردو کی روایت ہرون چڑھی تو وہاں بھی جگت کرو (ابراہیم عادل شاہ ثانی) کی کتاب نورس میں، میراجی شمس العشاق، شاہ داؤد، برہان الدین جام اور امین الدین اعلیٰ تک یہ طرز اپنی روایت بنانا مقبول صولیانہ طرز شاعری کی حیثیت میں نظر آتا ہے۔

”الوار المہوں“ میں عبدالقدوس گنگوہی نے اپنے پیر و مرشد شیخ احمد عبدالحق اردولوی کے حالات، کشف و کرامات اور ملفوظات فارسی میں تحریر کیے ہیں۔ لیکن کمپیں کمپیں اس زبان کے الفاظ بھی فارسی عبارت میں در آئے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ ”یہی ایں نظیرا باطاف می لرمودند بزبان ہندی۔“ لٹا احمد، آہ گرم موجود است۔“ چار کے ایک درویش کا نام ”نیم لنگوٹی“ لکھا ہے۔

صولیائے کرام کے ملفوظات اور شاعری کے نمونے جو ہم نے پیش کیے ہیں ان کے مطالعے سے جہاں زبان کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ یہ صولیائے کرام برہمن کے مختلف علاقوں میں رشد و ہدایت کی روشنی پھیلا رہے ہیں۔ بابا فرید گنج شکر ملتان کے رہنے والے ہیں۔ شیخ حمید الدین ناکوری وسطی ہند کے، ابو علی قلندر پنجاب و پریانہ کے، شیخ شرف الدین یحییٰ سنیری چار و بنگال کے، امیر خسرو دہلی کے اور شیخ عبدالقدوس گنگوہی اودھ کے۔ جو پنجاب میں تھا اس کی زبان پر وہاں کی بولی کا اثر ہے، جو چار میں تھا اس کی زبان پر ماکھی کا اثر ہے۔ کسی پر برج بھاشا کا اثر ہے اور کسی پر کھڑی بولی کا۔ کسی پر سرائیکی کا اثر ہے تو کسی پر زبان گجرات کا۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس زبان کا کہندا، رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور ابھی چونکہ یہ زبان اپنی تشکیل کے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دیکھے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ان نمونوں سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ یہ زبان اس دور میں ضرورت کی زبان بن کر سارے برہمن میں پھیل چکی تھی۔ فارسی تصانیف میں یہ اس لیے جھکتی اور چمکتی بولتی نظر آتی ہے کہ یہ عام زبان تھی اور اس کے الفاظ اور محاوروں کے بغیر اہل علم اپنی بات پورے طور پر ادا نہیں کر سکتے تھے۔ جو بھی

ملک گیر تحریک الہی وہ اسی زبان کا سہارا لیتی ۔ صوفیائے کرام نے اسی لیے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ۔ مسلمانوں کے دورِ اقتدار میں یہی زبان استعمال میں آئی ۔ بھگتی تحریک کے علم برداروں نے اپنے عالمگیر پیغام کے لیے اسی زبان کو اپنایا ۔ لشکروں میں یہی زبان ابلاغ کا ذریعہ بنی ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کبیر پوری ہو کر ، گرو نانک پنجابی ہو کر اور نامدہو مراٹھی ہو کر اپنے پیغام کو دور دور تک پہنچانے کے لیے اُردو ہی کا سہارا لے رہے ہیں ۔

مسلمانوں کے ساتھ آنے اور پھیلنے والے نئے تہذیبی اثرات نے اس پر عظیم میں بت پرستی اور ذات پات کے خلاف ایک ایسا شعور بیدار کیا کہ عوام بھی یہ سمجھنے لگے کہ تروان اور غبات کا راستہ صرف پرہیزوں ہی کے قبضے میں نہیں ہے بلکہ جو بھی چاہے اسے حاصل کر سکتا ہے ۔ اسی لیے ایسی تحریکیں چٹ مقبول ہوئیں اور ان کے راہنما اور نمائندے بھی عوام ہی میں سے پیدا ہوئے ۔ کبیر جولہے تھے ، نامدہو ذات کے دھوہے تھے ، سادنا سندھ کے قصائی تھے ، روی داس ذات کے چار تھے ، دھرم داس بننے تھے اور ستا ذات کے ڈوم تھے ۔ ان سب کا کلام ”گرو گرتھ صاحب“ میں ملتا ہے ۔ یہ سب لوگ ایک ایسی زبان کو وسیلہ اظہار بناتے ہیں جس کے ذریعے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچا جا سکے ۔

لام دیو (۱۷۷۰ء — ۱۳۵۰ء) نے کہا کہ ”ایک پتھر کے بت کو خدا سمجھا جاتا ہے مگر ایک حقیقی خدا بالکل غنای ہے“ ۔ لام دیو مراٹھی کا شاعر تھا لیکن ”گرو گرتھ صاحب“ میں جو کلام درج ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نئی فکر نے زبان کے رنگ روپ کو بدل کر اتنا لکھار دیا تھا کہ اس کی ایک امتیازی شکل بن گئی تھی ۔ لام دیو کے یہ دو شعر دیکھیے :

مانے نہ ہونی باپ نہ ہوتا کرم نہ ہونی کائیا  
ہم نہیں ہوتے تم نہیں ہوتے کون کہاں نے آلیا

چند نہ ہوتا سور نہ ہوتا بانی ہون ملایا  
شاست نہ ہوتا بد نہ ہوتا کرم کہاں نے آلیا

(گرو گرتھ صاحب ، راگ رام کلی نام دیو)

۱۔ گرو گرتھ اور اُردو : عبادتہ گیانی ، ص ۳۹ ، سرکزی اُردو بورڈ ، لاہور ، ۱۹۶۶ء ۔

ایک مثال اور لیجیے :

میں اللہ کی ٹیک تیرا نام کھولد کارہ (خولدکارہ)  
میں گریب (غریب) میں مسکین تیرا نام ہے آدھارا  
کریم دھیا (رحیم) اللہ تو گنی (غنی)  
ہادرا (حاضرہ) ہندو (حضور) درہیس (دریش) تومنی (منج)  
درباؤ تو دھند لو ہسار تو دھنی  
تو ڈالا تو لینا میں بیمار کیا کری  
نایے چہ - واسی بکھسند (بخشد) تو ہری

(گرو گرتھ صاحب ، راگ تلنگ نام دیو)

بھگتی تحریک کا سب سے بڑا شاعر کبیر ہے ۔ کبیر (م ۱۵۱۸ء) بنارس کے رہنے والے اور ذات کے چولاہے تھے ۔ وہ مذہب و ملت اور ذات پات کی تفریق کو برا سمجھتے تھے ۔ توحید کی تلقین ان کا شیوہ اور بت پرستی و شرک کی مخالفت ان کا ایمان تھا ۔ کبیر نے اپنے کلام کے ذریعے انہی خیالات کو طرح طرح سے پیش کیا اور اس بات پر زور دیا کہ عشق ہی عرفان ذات کا ذریعہ ہے ۔ اسی سے آپما کو شانتی ملتی ہے ۔ رام اور رجم ایک ہیں ۔ یہ وہ رام نہیں ہے جو سینا کا شوہر اور راجہ دشرٹھ کا بیٹا ہے بلکہ ”رام“ ”رجم“ کا ہندوی نام ہے ۔ یہی اللہ ہے جو ہمہ صفات ہے ۔ ماورائی بھی ہے اور سرپائی بھی ۔ جس کی کوئی شکل نہیں ہے ، جو ہر جگہ موجود ہے ۔ انسان کا دل خدا کا گھر ہے ۔ عشق کے ذریعے خدا تک پہنچا جا سکتا ہے ۔ کبیر دنیا کو مایا جال کہتے ہیں ۔ خدا منزل ہے ۔ جسے خدا مل گیا اُسے سب کچھ مل گیا ۔ بے ثباتی دہر ان کا محبوب موضوع ہے ۔ انہیں ہنس اور مسلمان دونوں کا ایک ہی راستہ دکھائی دیتا ہے ۔ ایک وید پڑھتا ہے ، دوسرا قرآن ۔ ایک نماز پڑھتا ہے ، دوسرا پوجا کرتا ہے ۔ دل کی صفائی اور من کا پریم ہی اصل چیز ہے ۔ اگر انسان کے اندر یہ نہیں ہے تو پھر وہ انسان نہیں رہتا ۔ الہی خیالات کو کبیر نے اسے دلاویز انداز میں پیش کیا ہے کہ آج بھی ان کا کلام دلوں کو گرما دیتا ہے ۔ صداقت کی لہک ، خلوص کی آج اور عشق کی گرمی نے ان کی شاعری میں اثر آفرینی کا جادو چمکا ہے ۔ کبیر کی شاعری آج بھی زندہ شاعری ہے اور ہمارے خون میں گردش کر رہی ہے ۔ ”بجک“ اور ”ہانی“ ان کے کلام کے مجموعے ہیں جن سے ذیل میں ہم

۱۔ گرو گرتھ اور اُردو : ص ۳۶ ۔

چند دوسے لعل کرتے ہیں :

- ۱- نہائے دھوئے کیا بھیا جو من میل نہ جائے  
میں سدا جل میں رہے دھوئے پاس نہ جائے
- ۲- ہندو ترک کی ایک راہ ہے ست کرو ایسے ہتائی  
کہیں ہے کبیر سنو ہو ستورام نہ کہیں او کھدائی
- ۳- ہاہن ہوجے ہری ملیں تو میں ہوجوں چاڑ  
قائے یہ چاکی بھلی ایس کھائے سنسار
- ۴- دونی چنگدیش کہاں نے آئے کہو کون بھر مایا  
اقد رام کریم کیشو ہری حضرت نام دھرایا
- ۵- وہی مہادیو وہی مہدہ برہما آدم کہیں  
کوئی ہندو کوئی ترک کھاوے ایک جس پر رہے
- ۶- صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے  
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے
- ۷- سوئی میرا ایک تو اور نہیں دوجا کوئے  
جو صاحب دوجا کہیں دوجا کل کا ہوئے
- ۸- جیوں تل مایوں تل ہے جیوں چکنک میں آگ  
نیرا سائیں تہہ میں بسے جاگ سکے تو جاگ
- ۹- کرکٹا ایک اور سب باجی  
نہ کوئی پر مٹانکھ کاجی
- ۱۰- کبیرا سوئی پیر ہے جو جائے پریر  
جو پریر نہ حانے سو کاہرے پریر
- ۱۱- ست نام کڑوا لکے مٹھا لاگے دام  
دہدھا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام
- ۱۲- چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے  
دونی بٹ بہتر آئی کے ثابت گیا نہ کوئے
- ۱۳- مائی کہیں کھمار سے تو کیا روندے موٹہ  
اک دن ایسا ہوئے گا میں روندوی توتہ
- ۱۴- چوٹی چاول لے چلی بیچ میں مل گئی دار  
کہ کبیر دوڑ لا ملے اک سے دوجی دار

چند دوسے اور دیکھیں :

- ۱۵- کل کرے سو آج کر ، لچ کرے سو اب  
ہل میں ہلے ہوئے گی بھیر کرے گا کب
- ۱۶- کال کرے سو آج کر ، آج ہے تیرے ہاتھ  
کال کال تو کیا کرے ، کال ہے کال کے ساتھ
- ۱۷- ایک دن ایسا ہوئے گا سب سے بڑے بھوئے  
راجا رانا راؤ رنگ سادہ کیوں نہ ہوئے
- ۱۸- مائی آوت دیکھ کر کلیاں کریں ہکار  
بھولی بھولی جن لیے کال ہاری ہار
- ۱۹- سرن سرت لگائے کے سکھ نے کچھ نہ بول  
ناہر کے ہٹ سوند کے اتھر کے ہٹ کھول
- ۲۰- گہری فلہا اکم جل زور بہت ہے دھار  
کھوٹ سے چلے ملو جو اترا چاہو ہار
- ۲۱- سرے تو سر جائے چھوٹ بڑے جتھار  
ایسا مرنا کو سرے دن میں سو سو ہار
- ۲۲- کبیر اس سنسار کو سمجھاؤں کے ہار  
ہونچ تو پکڑے بھڑکی اترا چاہے ہار
- ۲۳- ہال جلیے جوں لا کڑی کیس جلیے جوں گھاس  
سب تن چلتا دیکھ بھیا کبیر اداس
- ۲۴- کبیر موڑ سولے ہے کیا موئے سکھ چین  
سوالی لکارا باج کا بابت ہے دن رن

کبیر ہر رب کے راجے والے ہیں لیکن الہی شاعری میں وہ ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جسے ہر شخص آسانی سے سمجھ سکے تاکہ ان کا پیغام سب تک پہنچ سکے۔ ان کے ہاں وہ زبان ملتی ہے جو پنجاب سے چار تک کی عام زبان تھی جس میں منسکرت کے ہند ہائی کا نہیں، بلکہ بھاشا کے بننے دریا کے لڑے و شفاف ہائی کا اثر تھا۔ کبیر نے خود کہا تھا :

ع : منسکرت ہے کوپ جل ، بھاشا ہٹا پیر

اسی لیے انھوں نے عام زبان کو اسی انداز میں استعمال کیا جس طرح وہ بولی جا رہی تھی۔ فارسی، عربی و ترکی کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح عوام انھیں بولتے تھے۔ پھر یہی نہیں بلکہ لفظوں کو موڑ تول کر، عروض اور



ہنگل کی پروا کیے بغیر، وہ جس طرح چاہتے اپنی زبان کے مزاج میں سمو لیتے۔  
 ”بہاشا پتا لیر“ کے عقیدے نے اُن کے خیالات و عقائد کو مارے برعظیم کے  
 کوئے کوئے تک پہنچا دیا۔ اُن کے چاں ”ایسے فارسی محاورے بھی موجود ہیں  
 جو اردو کے ذریعے عوام میں رائج تھے۔“

کبیر ’خ‘ کو ’کھ‘ ہے، ’ق‘ کو ’ک‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’تخت‘ کے  
 بجائے ’تکھت‘، ’خلق‘ کے بجائے ’کھلک‘۔ ’ض‘ اور ’ز‘ کو ’ج‘ سے بدل دیتے  
 ہیں جیسے ’وضو‘ کو ’وجو‘، ’غریب نواز‘ کو ’گریب نواج‘، ’اندازہ‘ کو  
 ’انداجا‘۔ ’ش‘ کو ’س‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’کاشی‘ کو ’کاسی‘۔ ’غ‘ کو  
 ’گ‘ سے اور ’ذال کو دال سے جیسے ’کاغذ‘ کو ’کاگد‘۔ کبیر عوام کے شاعر  
 تھے اسی لیے ”اُن کی زبان عوام کی زبان تھی۔ وہ جو کچھ کہتے تھے عوام کی  
 زبان میں کہتے تھے۔ الفاظ کی صحت کی اُن کو فکر نہیں ہے۔ کبھی کبھی لفظ  
 کی ضرورت سے لفظوں کو ٹوڑ موڑ ڈالتے تھے مثلاً ’کبیر‘ کو ’کبتیر‘، ’کبرا‘،  
 ’کپیرا‘۔ ’ہدی‘ کو ’ہدزبا‘۔ ’عمل‘ کو ’مہلہ‘۔ ’درویش‘ کو ’دروسا‘، ’مقام‘  
 کو ’مکاما‘، ’غفلت‘ کو ’کھلائی‘۔ ’کتاب‘ کو ’کتیب‘۔ ’ابجی‘ کو ’اوپ جی‘  
 وغیرہ۔“

کبیر کے کلام میں عوامی زبان، لہجے، آہنگ اور لہجہ کی وہ سادگی ہے جو  
 فوراً دلوں میں اتر جاتی ہے، بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز میں  
 بیان کرتے ہیں کہ صداقت بن کر وہ ہمارے اندر گھر کر لیتا ہے۔ یہ وہ  
 آفاق صداقتیں ہیں جو وقت کے ساتھ نہیں بدلتیں اور اُن کا رنگ روپ ہمیشہ ناز  
 رہتا ہے۔ کبیر ساری عمر شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے رہے  
 اور عشق و محبت کی گرسی سے عوام میں نئے شعور کی آگ روشن کرتے رہے، اور  
 جب وہ مرے تو برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک اُن کی آواز پوری  
 نوجہ سے سنی جا رہی تھی۔ اس میں ہندو بھی شریک تھے اور مسلمان بھی۔ انہوں  
 نے دونوں قوموں کو انسانیت، توحید، آشتی اور شائستگی کا راستہ دکھا دیا جو اس  
 وقت پھر گم ہو گیا جب ہندوؤں نے الہیں ہندو کہہ کر جلائے کا بندوبست  
 کیا اور مسلمانوں نے انہیں مسلمان کہہ کر دین کرنے کا انتظام کیا۔ اس کی

دہستان ابوالفضل کی زبان سنئے :

”برہمے پر آنکھ کبیر موحّد آجیا آمودہ ہما خالق اڑ زبان گفت و کردار  
 اور اسروز درمیان است از فراخی مشروب و ہندی لظہ مسلمانان و ہندو  
 دوست داشتنے و چون خامہ استخوان وا برداشت برہمن ہسوختن روئے  
 آورد و مسلمان ہگورستان بردن۔“

گرو گرنٹھ میں جہاں اور آستانوں کا کلام ملتا ہے وہاں کبیر کا بھی بہت سا  
 کلام موجود ہے۔ دوسرے کا نام لیتے ہی کبیر کا نام ذہن میں آ جاتا ہے۔ گرو نانک  
 (۱۴۶۹ء—۱۵۳۸ء) اور اُن کے جانشین بنادی طور پر کبیر ہی کے مسلک کے  
 پیرو ہیں۔ کبیر کی فکر نے گرو نانک کے فکر اور خیال کو جنم دیا جو رفتہ رفتہ  
 ایک نئے مذہب کی شکل میں ڈھل گئے۔

گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا کہا ہے ۱۴۶۰ء میں نانک کی کبیر سے  
 ملاقات بھی ہوئی تھی۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے، جن کا سال ولادت وہی ہے  
 جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط ۲ میں گرو نانک کا ایک دویا لکھا ہے :

مویو پیاس نانک لہو پانی پیو سورائے سہاگن لالوں

اسی قسم کے اور بھی دوسرے ملتے ہیں لیکن گرو نانک کا بیشتر کلام پنجابی میں ہے  
 جس پر اردو زبان کے مروجہ ذخیرۃ الفاظ کا اثر و رنگ گہرا ہے۔ ”اُن کے کلام  
 میں پنجابی کے ساتھ کھڑی بولی کے امّا، افعال اور ضائر استعمال کیے گئے ہیں۔  
 اسی طرح لک، لا کہ، چھے، پانچھے، اُتر، اوپر بھی ملتے ہیں۔ ’ا‘ کی آواز کے  
 ساتھ ’ڑ‘ کی آواز بھی ملتی ہے۔ مصادر میں وچارنا، نکستا، بوجھنا، بھاؤنا،  
 ساونا، پتانا بھی ملتے ہیں۔ ضائر بیشتر کھڑی بولی کے استعمال کیے گئے ہیں۔ عربی  
 فارسی الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں۔“ ”گرو گرنٹھ صاحب“ میں اردو زبان کی  
 جو شکل و صورت ملتی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے خیالات کی  
 تبلیغ کے لیے اس زبان کا سہارا بھی لیا۔ آئیے ”گرنٹھ صاحب“ میں گرو نانک کے  
 کلام ۲ کا مطالعہ کریں۔ یہ چند نمونے دیکھیے :

۱۔ بابا اللہ اکم اہار

پاک نائی پاک تھائی سچا پرودگار (پروردگار)

۱۔ آئین اکبری : جلد دوم، ص ۸۲، نولکشور ۱۸۶۹ء۔

۲۔ مکاتیب قدوسیہ : مکتوب کبیر ۱۵۹۔

۳۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو : ص ۲۵-۲۶۔

۴۔ گرو گرنٹھ اور اردو : ص ۶۵-۶۷، ۷۱-۷۲۔

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۹۹۔

۲۔ کبیر صاحب : پبلٹ منوہر لال ’رشی‘، ص ۱۲۹-۱۳۰، ہندوستانی ایکادیمی

الہ آباد، ۱۹۳۰ء۔

پیر پیکامبر (پیکامبر) اور مجید (شہید)  
سیکھ مسالک (شیخ مشائخ) کاجی (قاضی) مسالک  
در درویش رسید (درویش رشید)  
برکت تن کو اگلی پڑھدے رهن درود

(گرو گرتھ صاحب، ص ۵۳)

۶۔ مہر مہیت (مسجد) مذک 'مسلا' (صادق 'مصلیٰ')

ہک ہلال (حق حلال) کران (قرآن)

سرم (شرم) سخت پہل روجہ (روزہ) ہو ہو مسان

کرنی کلا (کعبہ) سج پر کلا (کلمہ) کرم نواج (نماز)

تہیہ (تسبیح) سانس بھانسی لالک رکھے لاج

(گرو گرتھ صاحب، وار ماجہ جلد ۱، ص ۱۴۰)

گرو لالک کے ہاں بھی فارسی عربی الفاظ اسی طرح ہندوی سانچے اور تلفظ  
میں ڈھل رہے ہیں جس طرح کبیر کے ہاں نظر آتے ہیں اور یہ الفاظ اس لیے استعمال  
میں آ رہے ہیں کہ ان کے بغیر اطمینان کا سرا ہانہ سے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ الفاظ اس  
انکر کے باعث از خود چلے آ رہے ہیں جسے گرو لالک نے اصلاح معاشرہ اور  
عرفان ذات کے لیے قبول کر لیا ہے۔ دو ایک مثالیں اور دیکھیے :

۷۔ حکم رجائی ساکھئی (حکم رضائی ساختی) درگہ سچ کہول (قبول)

صاحب (صاحب) لیکھا سنگسی دنیا دیکھ نہ بھول

دل دروائی جو کرے دروہی (درویشی) دل راس

اسک مہیت (عشق محبت) نانکا لیکھا کرتے پاس

(گرو گرتھ صاحب، مارو کی وار، جلد ۱، ص ۱۰۹)

۸۔ نانک دنیا کیسی ہوں

سالک مت نہ وہو کون

بہائی بندھی ہیت چکایا

دنیا کارن دین گنویا

(گرو گرتھ صاحب، واران نے دوہیک، ص ۱۷۴)

'گرو گرتھ صاحب' میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد، جو اردو زبان کی لغت  
کا جزو ہیں، تقریباً ۱۳۴۳ ہے۔ اس گنتی میں ایک لفظ کو، اگر وہ ایک سے  
زیادہ بار استعمال ہوا ہے، صرف ایک ہی بار گنا گیا ہے۔ اگر ہمیشہ مجموعی ان  
الفاظ کی تعداد کو لیا جائے تو یہ کئی ہزار تک جا پہنچنے لگا۔ پھر زبان کی

ساخت، لہجے اور مزاج پر اردو زبان کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

گرو لالک کے انکار پر اسلامی عقائد و افکار کی دھاب بھی گہری ہے۔ وہ  
بھی کبیر کی طرح وحدانیت پر عقیدہ رکھتے ہیں، بت پرستی اور ظاہر داری کے  
خلاف ہیں۔ گرو لالک عوام کے آدمی تھے، اسی لیے ان کے حلقہ اثر میں  
وہی لوگ شامل ہوئے جو عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ گرو لالک کے پیروؤں  
میں ایک شاخ مسلمانوں کی بھی تھی لیکن ان کی وفات کے بعد، جیسے جیسے سکھ  
منظّم ہو کر ایک علیحدہ جماعت بنتے گئے اور سیاسی حالات نے جیسے جیسے  
انہیں مسلمانوں سے دور کیا، ویسے ویسے مسلمان پیروؤں کی تعداد گھٹتے گھٹتے ختم  
ہو گئی۔ پھر یہ لوگ مسلمانوں کے عقیدے میں اسی طرح واپس چلے آئے جیسے  
کبیر پتھی راتہ رفتہ ہندو مت کی طرف واپس ہو کر دوبارہ بت پرست ہو گئے۔

یہاں ہم نے مختلف نمونوں سے زبان کی کیفیت و کمیت کی تصویر کشی  
کر دی ہے۔ اب ہمیشہ مجموعی ان سب حالات و عوامل پر نظر ڈالیں تو یہ بات  
سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شروع ہی سے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہے  
بلکہ سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جا رہی ہے اور مختلف علاقوں اور  
معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہے۔ اس زبان کی بیک وقت  
دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جو صرف و محض اسی زبان کو بولتے ہیں  
اور ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جن کی مادری زبان تو دوسری ہے لیکن جب وہ  
اپنے معاشرتی و تہذیبی دائرے کی تنگالیوں سے باہر نکلتے ہیں تو اپنے مافی الضمیر  
کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ اس مطالعے  
سے جہاں زبان کے ارتقا کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے وہاں یہ بات بھی  
واضح ہو جاتی ہے کہ یہ زبان محمد بن قاسم، محمود غزنوی اور مسلمانوں کے اقتدار  
سے بہت چلنے سے جہاں موجود تھی اور اس کا حلقہ اثر وسیع تھا۔ مسلمانوں نے  
اپنی سیاسی و معاشرتی ضرورت کے تحت اپنا یا اور اس میں قازہ خون شامل  
کر کے، اپنی تہذیبی توانائی سے، اُسے نئی زندگی اور نیا رنگ روپ بخشا اور ساتھ  
ہی ساتھ ہر منظم کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پھیلا دیا۔ ہم نے یہ  
بھی دیکھا کہ فارسی تصانیف میں اس زبان کے الفاظ، محاورے اور لہجے اپنا  
رنگ گھول رہے ہیں۔ باہر سے آئے والے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے

۱۔ ہر عظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۱۵۰۔

۲۔ امپریل گزٹئر آف الہیا : جلد اول، ص ۴۲۵۔

”خالق باری“ جیسی کتابوں سے اس کے الفاظ سیکھ رہے ہیں۔ صولیا اپنے خیالات و افکار کی تبلیغ کے لیے اسے استعمال کر رہے ہیں۔ ہر ملک کبر و تہک، غواہ وہ نظام الدین اولیاء کی ہوا کبیر اور کرونانک کی، اسی زبان کا سہارا لے رہی ہے۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اسے سنجیدگی سے، علمی و ادبی سطح پر، استعمال کرنے کی طرف اہل علم کی توجہ نہیں ہے۔ ہاں تفتیشی طبع کی بات دوسری ہے۔ شمالی ہند میں دربار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہونے کے باعث اس کی تصانیف بے وقعت ہیں۔ معلوم نہیں اس تمام عرصے میں اس زبان میں کیا کیا لکھا گیا ہوگا جو لافندری کے سبب ضائع ہو گیا۔ مسعود سعد سلطان (م۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع) کا ”دیوان ہندوی“ جو آج ہماری آنکھوں کا سرمہ بنتا اسی لافندری کے ہاتھوں گردشِ راہ بن کر اڑ گیا۔ جی زمانے کی بات ہے۔ لافندری کی قدریں بدلتی رہتی ہیں۔ آج جو لونڈی ہے کل ملکہ بن کر سر پر بٹھتی اور دل پر حکمرانی کرتی ہے۔ کل جو ملکہ تھی آج نظروں سے گزر کر لونڈی بن جاتی ہے۔

ابھی لئے تہذیبی عوامل کے زیر اثر سارے معاشرے میں چاروں طرف تبدیلیوں کے بادل اُٹھ ہی رہے تھے کہ ایک بار پھر ہر عظیم کے شمال مغرب سے توپوں کی گھن گرج اور برق رفتار گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ابراہیم لودھی اور رانا سانکا دونوں میدانِ جنگ میں اتر آتے ہیں۔

☆ ☆ ☆

## دوسرا باب

### بابر سے شاہجہان تک

(۱۵۲۵ع - ۱۶۵۷ع)

تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر یہ صورتِ حال تھی کہ ظہیر الدین محمد بابر (م۔ ۱۵۳۰ع) ہر عظیم کے دریاؤں، پہاڑوں اور میدانوں کو پار کرنا اس سرزمین میں داخل ہوتا ہے! اور ۱۵۲۵ع سے ۱۵۲۹ع کے مختصر عرصے میں ابراہیم لودھی کو کچلتا، رانا سانکا کو شکست دیتا، بنگال و بہار کے افغانوں کو فتح کرتا، ایک ایسی عظیم الشان سلطنت کی بنیاد ڈالتا ہے جس کا ذکر ہر عظیم کی تاریخِ آج بھی فخر سے کرتی ہے اور جس کا تہذیبی سرمایہ آج بھی ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔ بابر ہر عظیم میں آنے کے بعد تقریباً چھ سال زندہ رہتا ہے اور یہ دور اس کی زندگی کا ایک ایسا ”پر آشوب دور“ ہے جس میں اسے ایک لمحے کو بھی چین یا فراغت نصیب نہیں ہوتی۔ اس کی مادری زبان ”کرکی“ تھی لیکن یہاں اسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑا جو ایک طرف اس کی اپنی زبان سے مختلف تھی اور دوسری طرف جہاں وہ جاتا اسی سے واسطہ پڑتا۔ اس مختصر عرصے میں بابر یہاں کے سینکڑوں، ہزاروں آدمیوں سے ملا، انتظامی، فوجی اور سیاسی امور میں اسے قدم قدم پر ان کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ”توزکِ بابر“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مختصر عرصے میں بابر، جو ایک متجسس روح کا مالک تھا، اس زبان سے اتنا واقف ہو جاتا ہے کہ نہ صرف یہاں کے لوگوں کی بات سمجھ سکے بلکہ حسبِ ضرورت اپنی بات بھی اُن تک پہنچا سکے۔ ”توزکِ بابر“ میں بابر نے متعدد الفاظ اس زبان کے استعمال کیے ہیں۔ اگر یہ زبان بابر کو اس سارے علاقے میں، جو اس نے فتح کیا تھا، نہ ملتی اور ہر عظیم میں کوئی ایک مشترک زبان نہ ہوتی تو بابر کے لیے اس مشترک زبان کا سیکھنا ممکن نہ



ہوتا۔ پروفسر محمود شیرانی<sup>۱</sup> نے باہر کے اڑیس صفحات پر مشتمل ’ترکی دیوان‘  
 ہے، جس کے حاشیے پر شاہ جہاں نے اپنے قلم سے تصدیق کی ہے کہ یہ شعر  
 فردوس مکنی یعنی باہر بادشاہ<sup>۲</sup> کا ہے، یہ شعر نقل کیا ہے :  
 ’مجھ کا نہنوا کٹیج ہوسر مالک و سوق  
 نفرا بلینہ بس بو نفو سیدور پانی و روق‘

پہلا مصرع تو بالکل صاف ہے کہ مجھ کو ہوس مالک و سوق نہ ہوئی۔ دوسرے  
 مصرع کے معنی، جس میں پانی اور روئی اردو کے الفاظ آئے ہیں، یہ ہیں کہ  
 فقیروں کے لیے پانی اور روئی اس ہے۔

’تاریخ داؤدی‘<sup>۳</sup> میں مرقوم ہے کہ جب ابراہیم لودھی کا سرکٹ کر باہر  
 کے سامنے لاہا گیا تو حاضرین میں سے کسی نے بے ساختہ یہ شعر پڑھا :

’توے اوپر تھا جیسا پانی پت میں بھارت دیا  
 اٹھیں وجہ ’سکر ہارا باہر جیسا ابراہیم ہارا‘

باہر کے زمانے میں فارسی کے مشہور شاعر شیخ جالی کنبوہ<sup>۴</sup> (م - ۱۹۴۷ء)  
 ۱۵۳۵ء) کا ذکر آتا ہے جن کا تذکرہ مشائخ ’سیر العارین‘ مشہور ہے۔  
 مولانا جالی نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر گوئی کی ہے۔ ان کی زبان  
 فارسی آمیز ہے لیکن اردو زبان کے نقوش صاف دیکھے جاسکتے ہیں :

خوار شدم زار شدم ’لٹ گیا در رو عشق تو کمر ’لٹا ہے  
 گر چہ بدم گفت رقیب کتن اس کا کہامت گرو یہ ’جوشا ہے  
 کہ نکتہ کہ جالی تو بیٹہ تم کرو کیا اپنا کرم ’بھٹا ہے

۱۔ باہر کا ایک اور شعر ایک قدیم فارسی رسالے کے خاکے پر ملتا ہے جو اس شعر :  
 بلوح الخط فی لوطاس دھرا و کاتبہ رسم فی التراب  
 کا لفظی ترجمہ ہے :

لکھیا رسم سہنس برس، جسے تمس راکھیے کو  
 لکھن ہارا ہارا ہارا گل گل مٹی ہو

لیکن میرا خیال ہے کہ پہلا شعر باہر کا ہوگا اور اس کا ہندوی ترجمہ کسی  
 اور نے کیا ہوگا۔ اورینٹل کالج میگزین اگست ۱۹۳۱ء، ص ۱۲۱۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور،  
 ۱۹۶۶ء۔

۳۔ تاریخ داؤدی : ص ۱۷۶، فارسی (قلمی)، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۵۶۔

جالی کا ایک اور رشتہ<sup>۱</sup> بھی اسی رنگ میں ہے جس میں اُردو الفاظ اردو  
 محاوروں کو فارسی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا گیا ہے :

آن ہری رخسار چوں شاد بہ چوٹی می کند  
 جان دواڑ حاشاں را عمر چھوٹی می کند  
 چشم را قصاب سازد حمزہ را خنجر کند  
 عشق بازاں را بھلا لٹ ہوئی ہوئی می کند  
 چوں زند خنجر بہ جام خون ز جانم می چکد  
 ہجو سرخ لیم بسل لوٹ ہوئی می کند  
 بر دوت آیم رقیبے گویمت دو خالہ نیست  
 ابی چنبی بد بخت ہاید ہایت کھوٹی می کند  
 در رو عشقت جالی گشتہ چوں حیران و زار  
 عاقبت از مفلسی در کون لنگوٹی می کند

اسی فارسی غزل میں اردو لفظوں کو اہتمام کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور یہ اس  
 دور میں غزل کا لیا مروجہ رنگ ہے۔

حکیم ہوسنی نے، جو سکندر لودھی کے عہد سے لے کر ہابیوں کے دور  
 تک زندہ رہتے ہیں، ایک ’’قصیدہ در لغات ہندی‘‘ لکھا جس میں مختلف اشیاء  
 اور دواڑوں کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات قلم بند کیے۔ یہ منظوم ریختہ  
 ’’خالق باری‘‘ کے طرز پر، طلبہ کے فائدے کے لیے لکھا گیا اور اس میں اردو  
 مترادفات اس لیے دیے گئے تاکہ ان اشیاء اور ادویہ کی تصویر طلبہ کے ذہن نشیر  
 کرائی جاسکے۔ چند اشعار<sup>۲</sup> یہ ہیں :

آنکہ چشم و ناک ہندی، آوں ابرو، ہوتہ لب  
 دند دندان، کلہ گردن، گوتم زانو، مونڈ سر  
 کھال پوست و پڑ بفر و استخوان گوہند ہاڈ  
 انگلی انگشت باشد، انگوتہ انگشت لر  
 هست پشانی منہ، سینہ چھان، دست است ہتھ  
 ’موہ رو و چل روی شو، بیٹہ بنشیں، دھکھ نگر

۱۔ بیاض : الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۶۳۳/۳۔

۲۔ حفظ الاسان معروف بہ خالق باری : مرتبہ حافظ محمود شیرانی، ص ۸،  
 الجین ترقی اردو دہلی، ۱۹۴۳ء۔

جیو جان ، چوچی است چنان ، زت آب بینی است  
 موئے مژگان را ہلک خوان و کلچہ دلی چکر  
 کوسند آمد بھر ، بز بکری و اولہ اشتر است  
 بلد کلا و لیل ہاتھی ، گورہ اسپ و گندہ خر  
 ریشم است ابریشم و کالہ سیہ ، آجلہ سیہ  
 سرمہ کاجل ، سرچ لفل ، سعد موتہ و عود اگر  
 تہورہ اندک می شمر ، ہزار را می گو بہت  
 بد بُرہ می دان و چنگہ لیک اے لند بشر

قدیم املا کو ، جو فارسی دان ہرات کا رہنے والا لکھ رہا ہے ، نظر انداز کرتے ہوئے وہ الفاظ ، جو ”قصیدہ در لغات ہندی“ میں آئے ہیں ، آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں اور اسی طرح بولے جاتے ہیں ۔ تلفظ پر پنجابی لہجے کا اثر اس بات کی تصدیق کر رہا ہے کہ اردو زبان کی تشکیل میں ابتدائی سے پنجابی تلفظ کو اپنایا ہے اور انگور کا فانیہ کھجور باندھا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ؟ یہی اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ تھا جس نے زبان میں داخل ہونے والے نئے الفاظ کو نیا لہجہ و تلفظ دیا ۔ حکیم یوسفی کے ان سات اشعار میں جو ہم نے مثال و نمونہ کے طور پر پیش کیے ہیں ، استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً آنکھ ، ناک ، تھوں ، ہونٹ ، دند ، مولد ، کھال ، ہلا ، انگلی ، انگوٹھا ، تشہا (ساتھا) ، چھاتی ، ہالہ ، منہ ، چل ، پلہ ، دیکھ ، جیو ، چوچی ، رہٹ ، ہلک ، کلچہ ، بھڑ ، بکری ، اونٹ ، بلد ، ہاتھی ، گھوڑا ، گدھا ، کالا ، آجلا ، کاجل ، سرچ ، موٹہ ، اگر ، ٹھوڑا ، بہت ، بُرا ، چنگا وغیرہ الفاظ آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ اگر اس دور میں اردو زبان سارے معاشرے میں نہ پھیل چکی ہوتی اور اس کا رواج الف عام نہ ہوتا تو پھر اہل قلم کو فارسی الفاظ اردو زبان میں سمجھانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ؟

اسی طرح سلیم شاہ سواری کے عہدِ حکومت میں ، جب کہ ہمایوں اپنی کھوئی ہوئی سلطنت حاصل کرنے کے لیے مارا مارا بھر رہا تھا ، آجے چند بھٹناکر بحر دئی چند ، ساکن شہر سکندر آباد نے ۱۶۶۰/۱۵۵۱ ع میں ، خالق باری کی طرز پر ، ایک منظوم رسالہ تصنیف کیا جس میں فارسی الفاظ کے اردو

۱۔ مخطوطہ انجمن ترقی اردو ہلال کستان ، کراچی ۔

مترادفات بیان کیے ۔ چون کہ مخطوطے پر کتب کا نام درج نہیں تھا اس لیے مولوی عبدالحق نے اس کا نام ”مثل خالق باری“ رکھا ۔ ”مثل خالق باری“ کو ۲۹ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے ۔ جسے مطبع خالہ ، آب دار خالہ ، خزائنہ خالہ ، لیل خالہ ، غیاث خالہ ، فراش خالہ وغیرہ اور ان الفاظ و محاورات کے ہندی مترادفات ، پر عنوان کے تحت بیان کیے ہیں ، جو مخصوص موقع و محل پر استعمال میں آتے تھے ۔ ”مطبع خالہ“ کے تحت یہ چند اشعار دیکھیے :

مطبع ہندوی کہوں رسوئی پانڈی دیکھ کھچہ ہے ڈوئی  
 دال تمام معروف ہدائی چاول نام برج بنوئی  
 خوب مائی پھلی جالہ ۲ لحم گوشت در ہندوی جالہ ۲  
 روغن زرد جو گھی کہو شیر بنوش دودہ بی پو  
 شکر شیرینی کھانڈ مٹھائی بھر خرخرہ ترش کھٹائی  
 نمک دار در ہندوی ملونا تلخ شدن ہے کڑوا ہونا  
 مزہ سواد ، خوب ہے لیکا بدان ہے نمک ہندوی بھیکا  
 اچھند لست نے پانا لے خرخرشہ چھکڑا ہالا

”مثل خالق باری“ میں جو الفاظ آئے ہیں وہ زیادہ تر اسما ہیں ۔ ضرورت شعری کے لیے کہیں کہیں افعال ، ضائر ، صفات ، حروف ربط وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں ۔ ان میں سے بیشتر الفاظ وہ ہیں جو آج بھی ہم اسی طرح بولتے ہیں ۔ مصنف نے ہر جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور انہی الفاظ کو کتب میں داخل کیا ہے جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ”مثل خالق باری“ میں ہمیں ایک دے دے لہجے اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً :

تلخ شدن ہے کڑوا ہونا  
 کہہ لہ سکوں کھتم کوانم  
 مہنگا بیچے گراں فروش  
 تنہا مالدن رہے اکیلا  
 زاغ سیہ ہے کوا کالا  
 پردہ پوش جو پردہ لعلاکھے  
 لاجر دہلا لبرہ موتا

۱۔ لہجہ اردو : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۹۸-۱۰۰-۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، کراچی ، ۱۹۶۱ ع ۔  
 ۲۔ جالہ = جان ۔

اس لہجے کا احساس ہمیں لہ حکیم یوسفی کے ”قصیدہ در لغات ہندی“ میں ہوتا ہے ، لہ امیر خسرو کی ”غالی باری“ میں ۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اردو کے ساتھ ایسے ہیوست ہو گئے ہیں کہ مصنف اُن کو بھی ”ہندوی“ کہہ رہا ہے ، مثلاً :

لحم گوشت در ہندوی جان  
کرتہ نام پیراں جان  
صف گسٹراں پوریا بھار  
نام سیاست سزا بکھان  
لاناہ چاہک ہے جان

ان مصرعوں میں گوشت ، کرتہ ، پوریا ، سزا اور چاہک فارسی لفظ ہیں جنہیں ہندوی لکھا گیا ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ فارسی لفظ زبان میں اس طرح رس اس گئے تھے کہ یہ ظاہر محیر کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ کون سا لفظ فارسی ہے اور کون سا ہندوی ۔

اجپندہ اطرافِ دہلی کا رہنے والا ہے ، اسی لیے وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اُس کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی ۔ یہ وہی زبان ہے جسے امیر خسرو ، ابوالفضل اور شاہ باجن نے ”زبانِ دہلوی“ کے نام سے موسوم کیا ہے اور جسے اجپندہ ”ہندوی“ کے نام سے موسوم کر رہا ہے ۔

اکبر اعظم (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) کے دور تک پہنچتے پہنچتے یہ زبان مضبوط بنیادوں پر قائم ہو جاتی ہے ۔ اکبر اس زبان سے بڑی واقف تھا اور اپنی ہندو راہیوں سے اسی زبان میں گفتگو کرتا تھا ۔ ہندوی موسیقی سے اُس کی گہری دلچسپی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نئی تہذیب ، جس کی موسیقی ، زبان ، طرزِ لباس وغیرہ میں ہندوی اور عربی ایرانی کلچر مل کر ایک ہو گئے تھے ،

۱۔ قدیم اردو : عبدالحق ، ص ۲۰۶ ۔

۲۔ مصنف نے سند تعریف ، نام ، ولایت اور وطن کے بارے میں جو شعر لکھے ہیں وہ یہ ہیں :

در سن تہجد شصت حسابے      بتولوق حق شد کتابے  
اجپندہ بھٹنا گرو پندا      پسر دلچند شعر کنفا  
کرم پکرم لرمنا داد      ساکن شہر سکندر آباد  
متصل دارالملک مقام      حضرت دہلی نادر لام  
مخطوطہ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

اکبر کے مزاج میں پوری طرح رسی بسی تھی ۔ ”آئین اکبری“ (۱۵۹۳/۱۰۰۲ء) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر ایسے کلچر کو پروان چڑھانا چاہتا تھا جسے صحیح معنی میں ”تیسرا کلچر“ کہا جا سکے ، جس میں ہندوی تہذیب عربی ایرانی تہذیب سے گہل مل کر ایک نئے سانچے میں ڈھل جائے اور جس میں ہندو اور مسلمان دونوں اپنائیت محسوس کر سکیں ۔ یہی وہ کلچر ہے جسے آج بھی ہم مغل کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اسی تہذیبی مزاج کے زیر اثر اکبر بھلوں کے ، لوگوں کے ، چیزوں کے اور جانوروں کے لئے نئے نام رکھتا جو عام طور پر اردو لارسی الفاظ کو ملا کر بنائے جاتے ، یا پھر خالصاً ہندوی نام ہوتے ؛ مثلاً اکبر نے دوباری لباس کا نام سوب گئی ، ”لنگی کا نام پت گت ، برقع کا چترگت ، موباف کا کبھی گھن ، پشمینی کی ایک خاص قسم کا نام برم گرم ، جوئے کا نام چرن دھرن رکھا ۔ ”اکبر کے دربار میں ہندوستان کے ہر صوبے کے آدمی موجود تھے ۔ پنجاب ، سندھ ، گجرات ، بعض حصہ دکن ، بنگالہ ، بہار اور ہندوستان اُس کے قبضے میں تھے ۔ مغل ، ایرانی ، توراتی ، عرب ، افغان اور ہندی اُس کی ملازمت میں تھے ۔ دکن کی زبان فارسی تھی لیکن دربار میں خالی فارسی سے کام نہیں چل سکتا تھا ۔ اس موقع پر ہمیں بغیر ایک عالمگیر ہندی زبان کے وجود کے ماننے کے چارہ نہیں ہے جس میں راجپوتانے کے راجا ، کابل کے پٹھان ، گجرات ، سندھی ، بنگالی ، دکنی اور ہندوستانی و پنجابی گفتگو کر سکیں ۔ ابوالفضل کے سفر اشاروں سے پایا جاتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی زبان ضرور موجود ہے جسے وہ ”زبانِ روزگار“ ، ”زبانِ ہندی“ ، ”زبانِ وقت“ کے ناموں سے یاد کرتا تھا ۔ ”آئین اکبری“ میں ابوالفضل نے اس زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں اور ان میں سے بیشتر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی اردو زبان کے ذخیرے میں شامل ہیں ۔

بعضی کے بارے میں تاریخوں میں آیا ہے کہ وہ ”برج بھاکا“ سے اچھی طرح واقف تھا اور اکبر کے بیٹے دانیال نے یہ زبان اُسی سے سیکھی تھی ۔

اکبر کے دور حکومت ہی میں صوبہ سرحد میں پیر روشاں (م ۱۵۷۲/۹۸۰ء) کی مذہبی تحریک نے زور پکڑا ۔ پیر روشاں کی سب سے اہم تصنیف ”خیر البیان“

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۵ ۔

۲۔ بزمِ تیموریہ : ص ۴۷ ، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ ، ۱۹۳۸ء ۔

۳۔ خیر البیان : (مرتبہ حافظ محمد عبدالقنوس قاسمی) ، مطبوعہ بختو اکھلیسی ۱۹۶۷ء ، پشاور یونیورسٹی ، پشاور ۔



ہے۔ اس میں ایک وقت چار زبانوں میں مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ چلے ہری، فارسی میں اور اس کے بعد پشتو اردو میں۔ پیر و شاہ کو دسویں صدی ہجری کے صوبہ سرحد میں پیش کر ہری فارسی پشتو کے ساتھ اس زبان میں اپنے الہامی خیالات پیش کرنے کی ضرورت اسی لیے محسوس ہوئی کہ اس زبان کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو سارے برعظیم میں پھیلا اور پہنچا سکتے تھے۔ ”خیر البیان“ شال میں اس دور کی نثر کا واحد نمونہ ہے جس سے زبان کے عام کھیلے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، اور اسی لیے تاریخی و لسانی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے:

”اے بایزید! لکھ وہ اکھر جسے سب جیب سہن جڑ تھیں۔ اس کزن جسے نفع پادیں آدمیاں کچ کا۔ میں ناپیں جانتا بن تران کے اکھر لے سبحان۔ اے بایزید! لکھنا اکھر کا بھیجے ہے، دکھلاؤنا اور سکھلاؤنا بھیجے ہے۔ لکھ میرے فرمان سہن، جیوں اکھر تران کے بھن کے بھن، لکھ اکھر اوپر تکنا کے جزم اور نشان، جیو اکھر پھانن آدمیاں لکھ کوئی اکھر چار چار عیان در حال سکھنے جسے پڑھن آدمیاں۔“

اس اقتباس میں برعظیم پاک و ہند کی مختلف زبانوں کے اثرات دھوپ چھاؤں کی طرح نظر آ رہے ہیں اور سب مل کر ایک ایسی زبان کے خون میں جذب ہو رہے ہیں جس کے ذریعے دیس پردیس کے لوگ اپنے دل کی بات کہہ سکیں۔ اکبر کے دور کی شاعری کے اتنے نمونے ہمارے سامنے ضرور آ گئے ہیں جن کو دیکھ کر نہ صرف اس زبان کے اتنے ہوئے ادبی معیار کو سمجھا جا سکتا ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اب یہ زبان ادبی زبان بننے لگی ہے۔ اس دور کے ادبی نمونوں کے مطالعے سے یہ دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایسی غزلیں اور اشعار لکھے جا رہے ہیں جن میں شعوری طور پر، اہتمام کے ساتھ، اردو کے الفاظ اور محاورے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ لہزل کی بیٹ میں ہر، ردیف اور سارا مزاج فارسی ہے لیکن قافیے میں یا پھر قافیہ ردیف دونوں میں سارے الفاظ اردو کے ہیں۔ یہ رنگ سکنڈر لودی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اکبر کے دور میں ایک عام مقبول رنگ سخن بن جاتا ہے۔

(۲) جہاں اشعار میں سکالے کا رنگ در آیا ہے وہاں روزمرہ کی عام زبان استعمال میں آ گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت

کی زبان دھل منجھ کر اتنی صاف ہو گئی تھی کہ اس میں اثر آفرینی کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی۔

ہیرام سقہ بخاری، جس کی اکبر بیٹ عزت کرتا تھا اور جو ترکی و فارسی کا صاحب دیوان شاعر تھا، رواج زمانہ کے مطابق رشتہ میں بھی دادِ سخن دیتا ہے۔ ہیرام سقہ بخاری کے رشتہ میں ہر، بیٹ اور مجموعی مزاج فارسی کا ہے لیکن ردیف و قافیہ اردو کا ہے۔ کہیں سارا مصرع اردو کا ہے اور کسی جگہ اردو الفاظ درمیان میں آ گئے ہیں:

باز بندو چہ قصد دلم دھرتی ہے  
کوچہ نہیں جالو ازیں خستہ (کہ) کی کرتی ہے  
چیں بر اردو زدہ برستہ کتارہ بہ میان  
چل چل اہل منکر تو چہ کئی او لرتی ہے  
حالت سہندی لایا دست فرو بردہ بہ خون  
کہ بسے کشتہ ز دستان غمش سرتی ہے  
چشم او طوف غزالہست کہ در باغ جہاں  
سہ رحمان و گل و شیلر تو جرتی ہے  
بتہ من سرور سہی شرم ندارد ز قلت  
خویشتن را چہ رو اہیں سہ او برتی ہے  
آنکہ مردم کشی او دم بدم از خون جگر  
قلح چشمہ سرا از ہم خود بھرتی ہے  
چپ کولے دل شدہ مظا ز غیر یارستان  
گر جلا وقت بہ جان تو میان کرتی ہے

ادبی سطح پر زبان کے استعمال کی ایک صورت یہ ہے اور دوسری صورت وہ ہے جو ہمیں ”ملا“ نوری کے شعر میں ملتی ہے جس میں ایک مصرع خالص لکھالی فارسی زبان میں ہے اور دوسرا مصرع خالص یا محاورہ اردو میں ہے:

ہر کس کہ خیانت کند البتہ ہترسد

بے چارہ نوری نہ کرے ہے نہ لڑے ہے

”نہ کرے ہے نہ لڑے ہے“ کے محاورے نے اثر آفرینی کا ایسا جادو جگا دیا ہے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۴۸ - ۴۹۔

۲۔ مخزنِ لکات: قائم چاند پوری، ص ۳، البین ترقی اردو اور لک آباد ۱۹۲۹ ع۔

کہ مصرعے میں ضرب المثل بن جانے کی قوت پیدا ہو گئی ہے۔

ایک اور صورت جس میں روزمرہ کی زبان زیادہ جم کر سامنے آئی ہے، عشق خان عشق (م ۵۹۹/۱۵۸۲ع) کا فارسی قصیدہ مسرد و گرم زمانہ<sup>۱</sup> ہے جس میں اردو و ترکی اشعار بھی اس کے قلم سے نکل گئے ہیں۔ اس قصیدے میں عشق، جو اکبر کے دور میں میر جیشی کے عہدے پر فائز تھا، یہ بتاتا ہے کہ جس شخص کی جاگیر جال ہے اور اس کے پاس دولت موجود ہے، پر شخص اس کے آگے بڑھنے پھرتا ہے۔ اور جس کے پاس یہ نہیں ہے تو پر شخص اس سے آنکھیں چراتا ہے۔ خوشحال آدمی جب اپنے گھر جاتا ہے تو دیوان آنکھیں پھاتی ہیں اور دیدہ و دل فرخ راہ کرتی ہیں۔ ترکی بیوی آجہ ترکی میں دعا لیتی ہے، تاجک بیوی فارسی میں کلمات غیر کہتی ہے اور جب ہندوستانی بیوی سے آنا سامنا ہوتا ہے تو وہ کہتی ہے:

زنِ ہندی ز یک طرف گوید ہوں تری لونڈی تو سرا خونداگر  
تم جو مجھ کوں پیار کرتے ہو ہوں بھی کرتی ہوں سمھارہ ہمار  
اپنے کوتھے یہ میں پچھاؤں ہلنگ اوس اور لیت جو پاؤں ہمار  
بیچ توں لیٹ لونڈیاں چوگرد خرمیاں اس پاس تم بھکار  
لیکن بد حال مرد جب اپنے گھر جاتا ہے تو پر بیوی پھٹ پھٹ کرتی ہے  
اور اس کی زندگی عذاب میں کر دیتی ہے۔ ایسے شخص سے ہندوستانی بیوی کہتی ہے:

زنِ ہندی ز یک طرف گوید تیری ماں کوں تیرا باپ چار  
جھوٹے قبہ تھیں چت سنا مت بول سچ ترا ہوں کہوں مرا مت مار  
تمہ تھیں مجھ کوں نہ روئی و ہائی مجھ تھیں مجھ کوں نہیں سواد و سنگار  
اب نہ راہوں ترے خدا کی سوں نکلوں گی تمہارے گھر نہیں چار

یہ اشعار جو ”زنِ ہندی“ کے منہ سے کہلائے گئے ہیں، اس زمانے کی روزمرہ کی بات چیت کی زبان کو سامنے لاتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ عورتیں گھروں میں اسی زبان میں بات چیت کرتی تھیں۔ یہ زبان چت صاف ہے۔ اس میں ایک لہجہ ہے اور لہجے میں اثر ہے۔ اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ ملتے جلتے ہیں۔ مثلاً ”تھیں“ گجراتی میں، ”ہنوں“ بمبئی میں راجستھانی میں اور ”بھکار“ پنجاب میں آج بھی بولا جاتا ہے۔ عشق کے یہ اردو اشعار عہدِ اکبری

کی زبان و بیان کے قابلِ قدر نمونے ہیں۔

شیرانی مرحوم<sup>۱</sup> نے ”جہیل توار“ کی بیاض سے لیبی، یرم خان اور جانی وغیرہ کے رشتے بھی نقل کیے ہیں جن میں زبان و بیان کی وہی صورت ہے جو ہندی، سنہالی، ہرام، سقہ بھاری کے رشتوں میں ملتی ہے۔ کہیں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک مصرع اردو میں اور کہیں آدھا فارسی میں اور آدھا اردو میں ہے۔ بحر اُرسی ہے لیکن ردیف و قافیہ عام طور پر اردو میں ہے۔

نورالدین جہانگیر (۱۶۰۵ع—۱۶۲۷ع) ایک ہندو رانی کے بطن سے پیدا ہوا تھا اور وہ اپنی مادری زبان سے اچھی طرح واقف تھا۔ ”لوژک جہانگیری“ میں جس طرح جہانگیر نے اردو زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں، ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان جہانگیر کے مزاج میں رسی بسی تھی۔ اکبری طرح جہانگیر کو بھی نئے لئیے نام رکھنے کا شوق تھا اور یہ نام عام طور پر اردو زبان میں ہوتے تھے؛ مثلاً چت جیت، ہنسی بدن، روپ سندر، فوج سنگھار وغیرہ باتھیوں کے نام رکھے۔ جس زبان کو جہانگیر ”ہندی“ کہتا ہے، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں۔ ”لوژک جہانگیری“ میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ”بہ کالا پانی فرود آمد کہ بزبان ہندی مراد آبِ سیاہ است۔“ یا ایک اور جگہ لکھتا ہے کہ ”تا حال سفرہ دام کہ از دام ہائے مقرر است بزبان ہندی بھنور جال میگویند انداختہ بودم۔“ اس طرح ”لوژک“ کے فارسی اسلوبِ بیان پر ہندی محاوروں کی چھوٹ نظر آتی ہے اور جی محاورے فارسی میں ترجمہ ہو کر اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں۔ سینکڑوں کی تعداد میں اردو الفاظ ”لوژک“ میں بکھرے ہوئے ہیں: چنبہ، قالاب، کھڑی، سنگھاسن، بلی، تھالہ، بولا، پکا، کٹوری، کھچڑی، باجرہ، ہاڑی، چوکیدار، لیکہ، گوٹ، کٹارہ، چبوترہ، گولی، اودہلاڑ، مگرچہ، ڈاک چوکی، جھروکہ، سانوں، کٹرہ، گولیل، ہریل، وغیرہ ان کی صرف چند مثالیں ہیں۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں یہ زبان فارسی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان بن گئی تھی۔ لیکن شاہ میں، فارسی کے اقتدار کے باعث آج وہ درجہ حاصل نہیں تھا جو گجرات و دکن میں آجے میسر تھا۔ وہاں اردو کو، جو گجری اور دکنی کے نام سے پکاری جاتی تھی، نہ صرف سرکارِ دربار کی سرپرستی حاصل تھی بلکہ ادب کی بالاعادہ روایت بن سنور کر پھیل رہی تھی۔

۱۔ مقالات شیرانی: جلد دوم، ص ۸۳-۸۴۔

اسی لیے ادبی سطح پر اس دور میں جتنے نمونے ملتے ہیں وہ کجرات و دکن سے تعلق رکھتے ہیں۔

جہانگیر کے آخری دور میں کوکب ولد نور خاں نے (۱۶۲۵/۸۱-۳۵) میں ”جمع المضامین“ کے نام سے ایک ریاض مرتب کی۔ یہ ”جمع“ جہانگیر کے نام معنون ہے۔ ”جمع المضامین“، جو جہانگیری نظر سے بھی گزرا تھا، کوکب نے کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ چلے حصے میں سو مختلف شعرا کی منظومات اور دواوین سے منتخب اشعار دیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں اکبری و جہانگیری عہد کے خوانین اور امرا کے اشعار دیے گئے ہیں۔ اس کے بعد فردیات، رباعیات، قصائد، قطعات، ہجو و ہزل آتے ہیں۔ اس کے بعد وہ اشعار دیے گئے ہیں جو کوکب نے بزبان ہندی لکھے ہیں۔ آخر میں نثر کا حصہ ہے جس میں سیاحت، دکن کے چشم دید حالات، قلعہ بند کیے گئے ہیں۔ اس حصے کا نام ”سیر کوکب“ رکھا ہے۔ خود مصنف نے لکھا ہے کہ ”و بعدہ اشعار بہت کہ مؤلف ابن کتاب بہ زبان ہندی گفتہ و بعد اشعار فارسی و ہندی پارہ نثر است کہ در حالت تفرید و تیرید سیر بلاد روئے دادہ . . .“

اسی دور میں شاہ محمد صالح لسانی لکھنوی کا نام آتا ہے جو عہد جہانگیری کے فارسی کے مشہور شاعر تھے۔ فارسی میں لسانی اور ہندی میں لسانی تخلص کرتے تھے۔ تفسیر منش السان تھے۔ صائب ہندوستان آیا تو ان کے ہاں سہان رہا۔ ہندی کلام قابل ہے لیکن تذکروں میں لکھا ہے کہ ”در زبان ہندی بھاکا کہت و دھورہ موزون میں نمود“۔

اس دور کی ساری کسر ایک ایسی تصنیف سے پوری ہو جاتی ہے جس میں بلند شاعرانہ سطح بھی ہے اور جس سے اس دور کے زبان و بیان کی پوری تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شالی ہند میں اس دور کی سب سے اہم، نمائندہ اور قابل قدر تصنیف ”ہکٹ کہانی“ ہے جس کے مصنف محمد الفضل، الفضل ہانی اپنی (۱۶۲۵/۸۱-۳۵) میں۔ الفضل ہانی اپنی نہ صرف فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے بلکہ فارسی نثر پر بھی ہکساں قدرت رکھتے تھے۔ مخلصی ان کا پیشہ تھا۔ پشتہ صبر کو چنچے تو ایک نو عمر ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے۔ عشق نے جنون کی حالت اختیار کی۔ زہد و تقویٰ چھوڑ کر گھربار کو خیرباد کہا اور دیوالہ وار

بھرنے لگے۔ بدلائی کے لڑ سے عزیزوں نے لڑکی کو منہرا بھیج دیا تو یہ بھی منہرا چلے گئے۔ ایک دن وہ انہیں راستے میں نظر آئی۔ بے چین ہو گئے۔ آہے روک کر بات کرنی چاہی تو اس نے کہا کہ اس سفید داڑھی کے ساتھ تجھے ہر دم نہیں آتی؟ الفضل نے داڑھی منڈوا لی، زنا رہنا، گویال نام رکھا اور ایک مندر کے پجاری کا چیلہ بن کر دن رات ہوجا ہٹ میں مصروف ہو گیا۔ دن رات گٹرو کی خدمت میں لگا رہنا۔ سارے برہمنی علوم سیکھے اور جب گٹرو کا انتقال ہوا تو گویال نے اس کی جگہ لے لی۔ اس مندر کا دستور تھا کہ سال میں ایک مرتبہ عورتیں زیارت کو آتی تھیں۔ اس موقع پر الفضل نے ”اُٹھے“ بھی دیکھا۔ رواج کے مطابق وہ قدم ہوسی کے لیے جہکی۔ الفضل نے ہاتھ تھام لیا، آنکھوں سے مٹا اور ہوجھا ”کیا مجھے پہچانتی ہے؟“ اس نے دیکھا تو چہرہ گلابی ہو گیا اور اپنا ہاتھ الفضل کے ہاتھ میں دے دیا۔

افضل کی شخصیت اور شاعری پر اس عشق کا گہرا اثر پڑا۔ ان کی فارسی شاعری میں جو دل ربائی اور وجود کو جلا دینے والی ہلکی ہلکی آج کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ عشق کی یہی آگ، لراق کی تڑپا دینے والی یہی کیفیت، ہجر کا یہی اضطراب اور بے کلی الفضل کی ”ہکٹ کہانی“ میں رچ بس کر اثر آفرینی کا جادو جگتی ہے۔

افضل نے ”ہکٹ کہانی“ ”بارہ ماسہ“ کی روایت میں لکھی ہے۔ ”بارہ ماسہ“ خالص ہندوی چیز ہے۔ مسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ بارہ ماسہ ”رت ورن“ کی ایک رو بہ تنزل ہیئت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ”رت ورن“ میں چار رتوں کا بیان ہوتا ہے اور اس کے برخلاف ”بارہ ماسہ“ میں ہر پہنچنے کا۔ پنجابی، پرانی، برج، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ ”گرو گرتھ صاحب“ میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ ”بارہ ماسہ“ کی ایک قدیم طرز خواجہ سمود سعد سلان کے دیوان فارسی میں ملتی ہے جو مروجہ حال بارہ ماسہ کی اصل مافی جا سکتی ہے اور جسے وہ ”غزلیات شہورہ“ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ بارہ فارسی مہینوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں جو مختلف وزن اور ردیف و قافیہ میں ہیں۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں، مطلع میں التزاماً بارہ ماسے کی



طرح مہینے کا نام آتا ہے<sup>۱</sup>۔ اب ایسے میں یا تو مسعود سعد ساکن نے بارہ ماہ کی روایت کو اپنا کر ”غزلیات شہریدہ“ کا نام دیا یا پھر وہ خود اس کے موجد ہیں۔ اس سے اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ بارہ ماہ بہت قدیم عوامی صنف ہے۔ الفضل نے اسی عوامی صنف میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں۔

”ہکٹ کہانی“ میں الفضل نے بارہ ماہ کی روایت کے مطابق، ایک عورت کی زبان سے، جس کا بیا بردوس میں ہے، ہجر و فراق کی گوناگوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ ہجر کی ایک ایک گھڑی سو سو مہینے کے برابر ہے۔ بدلتے مہینے اور موسم اس کے درد و غم میں اضافہ کرتے ہیں۔ وہ چند تاروں کو دیکھتی ہے، اُٹلتے اُٹلتے پادلوں پر نظر ڈالتی ہے۔ ویدیوائی اور ہولی میں وہ دوسروں کو رنگ و لیاں کرتے دیکھتی ہے تو برہ کی آگ اور بھڑک اٹھتی ہے۔ ایک ایک مہینہ وہ تصویر انتظار بن کر گن کر کافی ہے اور جب بارہ مہینے گزر جاتے ہیں تو اس کا بیا واپس آ جاتا ہے اور ہجر، وصال سے بدل جاتا ہے۔ یہ ہشت بارہ ماہوں کی عام ہشت ہے۔ الفضل کی ”ہکٹ کہانی“ بھی اسی انداز سے شروع ہوتی ہے۔ ہجر میں لڑتی ایک عورت اپنی سکھوں سے مخاطب ہو کر اپنی داستانِ دل یوں بیان کرتی ہے :

سنو سکھو ہکٹ میری کہانی اڑی ہوں عشق کے غم سوں دوائی  
لہ مجھ کو بھوک دن نا نیند رانا برہ کے درد سوں سینہ ہراتا  
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے  
ہکٹ مشکل ٹیٹ مشکل کہانی دوائی کی سنو سکھو، کہانی  
یوں قصے کی ابتدا ہوتی ہے اور ہر مہینے میں موسم کی تبدیلی کے ساتھ فراق کے جذبات و احساسات کو دلپذیر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ پہلا مہینہ ماون

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۳۸۹ - ۳۹۲۔

۲۔ انگریزی ادب میں بھی نظم کی ایک قسم ملتی ہے جسے ”شہپ ارد کولمر“ (Shepherd's Calender) کہا جاتا ہے۔ اسپینسر نے ۱۵۴۹ء میں ایک ایسی ہی نظم ورجل اور تہہ و کرانی کی بیرونی میں لکھی تھی جس میں سال کے ہر مہینے کے حساب سے بارہ مختصر نظامیں تھیں۔ ہر نظم کی ہر الک تھی۔ اس میں سوائے پہل اور آخری نظم کے، گزرے آہ میں بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں۔ (ج۔ ج)

ہے۔ کالی گھٹائی چاروں اور چھائی ہیں اور یہاں برہ کی فوج نے چڑھائی کی ہے :  
ارے جب کوک کوئل نے سنائی تناسی تن بدن میں آگ لگائی

اندھیری رات جگنو جگمگاتا اری جلتی کے اوپر بھوس لانا  
ماون برہا تو چاروں طرف جل ٹھل ہو گیا۔ سارا عالم تو سرسبز ہو گیا لیکن  
نہال وصل اسی طرح سوکھا رہا۔ یہ ماون کا مہینہ بھی اسی تڑپ میں گزر گیا۔  
”پہلا ماون مگر ساجن نہ آئے“ اور جب بھادوں آیا تو اس کی حالت یہ ہو گئی کہ :  
گھٹا غم کی امل چھاتی سوں آئی اری دو نین نے برکھا لگائی

کتوار آتا ہے تو فراق کی آگ اور بے چین کر دیتی ہے اور اس کی مسجھ میں  
خوبی آتا کہ کیا کرے :

کہو کیسے جوں ہی باج ناری جنہیں روت گئی ہے عمر ماری  
لکھوں پتلیں ارے اے کاگ لے جا ملوئے، سانورے سندر یا یا  
کلیجہ کاڑ کر مجھ کو دکھاؤں ترے دو پنکھ پر بلہار جاؤں  
ارے یہ کاگ ہاپی ٹک لہ مانے مرہم دل درد مندوں کا نہ جانے  
لیکن اس باقی ہے :

کہ شاید جا کہیں کوئی سجن کون سنے پھر آن کر، دیکھے ہم کون  
کالک کا مہینہ آتا ہے تو بے قراری اور بڑھ جاتی ہے :

گئی برسات رت، نکھرا فلک سب کمی دایم کہ ساجن گھر پھر نہیں کب  
یا بن اٹکی کیسے رہوں ری ستم اوار ستم کیسے سہوں ری  
اکھن کا مہینہ آتا ہے تو بے چینی اور بڑھ جاتی ہے۔ ”انہوں بیٹھوں چڑھوں پر  
ہام بردم“۔ نصیحت دل کو چھلنی کر دیتی ہے اور وہ کہہ اٹھتی ہے :

نصیحت کر مجھے کاپے جلاؤ کرو کچھ لکر پیارے سوں ملاؤ  
یوں کا مہینہ آور ستم ڈھاتا ہے۔ وہ دوسروں کو اپنے اپنے لہا کے ساتھ دیکھتی  
ہے تو درد و غم و بے قراری اور بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی غالب بھو بن کر  
کاٹنے لگتا ہے :

کرہں عشرت لہا تنک لاریاں سب  
میں ہی کالیوں اکلی پائے ہا رب  
اجی ملان مرا ٹک حال دیکھو  
یارے کے یمن کی فال دیکھو

لکھو تمہیں پی آئے ہمارا  
وگرلہ جانے ہے چہوڑا ہمارا  
ارے سہالو ، تمہیں ٹوٹا پڑھو رے  
ہا کے وصل کی دعوت پڑھو رے  
ارے گھر آ آگن میری بیھاوے  
اری مکھو کہاں لگ دکھ کہوں رے  
کہ ہے جاں ہو رہی جا کر غیر لے  
کہ لک ہو جا ، دوانی کو صبر دے  
چلا ہوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ  
نہ سولی سیج پر دلدار کے ساتھ

ماکہ آتا ہے تو آنسوؤں کے تار بندھ جاتے ہیں ۔ طرح طرح کے اندیشے دل  
میں پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد شیر  
بن جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد نہیں تو نے کیا بچکوں گھر شاد  
دعا بازی مسافر سوں نہ کچھ اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دیجیے  
کیا سب جوینا عیادت عیادت نہ پوچھی یک ذرا لک آئے کے بات  
جہاں ساجن بسے اُس دس جاؤں ارے یہ آگ تن من کی بیھاؤں  
اگر غم ہے مکھیں میری آگن کا کرو کچھ فکر ہمارے کے ملن کا  
بھاگن آتا ہے ۔ وہ پرہ کی حالت کا احوال بیان کرتی ہے ۔ چیت آتا ہے ، ہساکھ  
آتا ہے ، چیت آتا ہے اور پھر بارہواں سپندہ ساڑھ کا آ جاتا ہے ۔ اُس کی دعا  
قبول ہو جاتی ہے اور وہ کیا دیکھتی ہے کہ اُس کی سہیلیاں منگل کا رہی ہیں ۔  
گھر ہار آگن میں روشنی ہی روشنی ہے کہ اتنے میں آنکھ کھل جاتی ہے :  
ہکایک آنکھ میری کھل گئی رے نہ دیکھا کچھ ارے حیراں بھئی رے  
اُس نے مکھوں سے اپنا خواب سنایا اور پھر اُس کی تعمیر یہ تکی کہ :

چہ منیم لٹکتا آوتا ہے بہ حسنہ ماہ را ہرماوتا ہے  
کیا ہے اُن لباس زعفرانی بھئی ہوں دیکھ کر اُس کو دوانی  
اری میں دوڑ کر پاؤں پڑی جانے ہا نے کر پکڑ ، لینی گلے لانے  
طویل ہجر کے بعد وصال ہوسر آتا ہے ۔ عشق پر نازاں ابھی مکھوں سے ہوں

خطاب ہوتی ہے :

اری اے ہوالہوس ، یو عشق بازی نہ جانو چہوڑ و شطرح بازی  
اری آساں نہ جانو عشق کرنا من اس آگ میں پرگز نہ پڑا  
باری بات کر ہانسی نہ جالو بہت خانہ ہانسی نہ جانو  
ارے یہ عشق کا پھندا ہکٹ ہے لپٹ مشکل لپٹ مشکل لپٹ ہے  
'ہکٹ کہانی' ایک طویل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل  
نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے ۔ عام بول چال کی زبان میں ہجر و وصال کی داستان  
اس طور پر سنائی گئی ہے کہ ایک رنگا رنگ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔  
پوری نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جسے جنگل میں بہتے چشموں میں ہونی  
ہے ۔ لہجہ ، آہنگ اور ترمیم میں ایک ایسا مٹھا پن ہے جو چہتے عشق کی لذت  
بہ پیدا ہوتا ہے ۔ وفا کی گرمی ، احساس کو جگانے والا انداز ، دل کو مٹھی  
میں لیے لینے والی کیفیت نور عشق و وفا کے مشرقی تصورات کا گہرا شعور اس طویل  
نظم کو اس دور کی اردو شاعری کا ایک شاہکار بنا دیتا ہے ۔ ہجر و فراق ایک  
کیفیت ہے لیکن اس کیفیت کے ہزار رنگ ہیں ۔ موسم بدلنے میں تو کیفیت کا  
رنگ بھی بدل جاتا ہے ۔ الفضل نے ان مختلف رنگوں کو ایک ایسی ہم آہنگی کے  
ساتھ آجا کر کیا ہے کہ شعریت ابھی باقی رہتی ہے اور ہجر کی داستان میں تنوع  
ابھی پیدا ہو جاتا ہے ۔

وہ زبان جو 'ہکٹ کہانی' میں استعمال ہوئی ہے ، دکنی اردو کے مقابلے میں  
زیادہ تازہ ، زیادہ صاف اور منعھی ہوئی ہے ۔ اس کا مقابلہ غوامی کی مثنوی  
"سیف الملوک بدیع الجبال" (۱۰۳۵/۹ ع) یا مقیم کی "چندر بدن و مہیار"  
سے کیجیے تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ شمال کی زبان ،  
جو ہمیں "ہکٹ کہانی" میں نظر آتی ہے ، یہاں کی مختلف بولیوں اور فارسی کے اثر  
سے اپ بھرنشی اثرات کے دائرے سے نکل کر جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کر  
چکی ہے ۔ زبان و بیان کی یہی وہ شکل ہے جو ہمیں آج ابھی متاثر کرتی ہے ۔  
"ہکٹ کہانی" میں فارسی افعال و ضار کو بے تکلفی سے استعمال کیا گیا ہے ۔ نظم  
میں جگہ جگہ فارسی اشعار بے تکلفی سے آئے چلے جاتے ہیں ۔ کہیں ایک مصرع  
اردو میں ہے اور ایک فارسی میں ، کہیں آدھا مصرع فارسی میں ہے اور آدھا اردو  
میں ۔ یہ وہی شکل ہے جو امیر خسرو کے ہاں نظر آتی ہے لیکن ہکٹ کہانی میں  
اردو نے غالب رنگ اختیار کر لیا ہے ۔

’ہکٹ کہانی‘ میں کل ۳۲۵ اشعار ہیں۔ ان میں فارسی اشعار کی تعداد ۱۰۱ ہے۔ ایسے اشعار جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا، ایس ہیں۔ ایسے اشعار جن کے ایک مصرع میں آدمی فارسی اور آدمی اردو ہے، ایس ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں فارسی اشعار آتے ہیں وہاں روانی اور پہاؤ کا زیادہ احساس ہوتا ہے، حالانکہ اردو و فارسی اشعار کی ہر ایک ہے۔ فارسی اشعار بھی نظم کا جزو بن کر آتے ہیں اور اثر و تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں اردو اشعار میں اتنی روانی، برجستگی اور بے ساختگی کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی روایت، اردو کے مقابلے میں، زیادہ جاندار اور لسانی ہے۔ صدیوں کے مسلسل استعمال نے اس میں ایک ایسی رچاوت پیدا کر دی ہے جس کی طرف اردو اب بڑھ رہی ہے۔

چونکہ ’ہکٹ کہانی‘ سے اس دور کی زبان و بیان کی ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کا لسانی مطالعہ بھی کر لیا جائے :

- (۱) ہکٹ کہانی میں اکثر لام کو وائے مہملہ سے بدل دیا گیا ہے جیسے جرنلا (جننا)، جاوا (جالا یعنی جلایا)، کاری (کالی)، ہادر (بادل)، دواری (دیوانی)، دوری (ہولی)، جری (جلی)، چور (پھول)، مارا (مالا)، سانورا (سانولا)، ڈارنا (ڈالنا)۔
- (۲) عربی فارسی الفاظ میں ’ز‘ اور ’ذ‘ کو ’ج‘ سے اور ’خ‘ کو ’گ‘ سے بدل دیا گیا ہے۔ جیسے لرجا (لرزا)، داگ (دام)۔
- (۳) ضائر میں ہمیں، کیں، تو، مجھ، تھاری، تم، مہن، مہری، مہیے، میں، مجھ، ہم اور مہن وغیرہ ملتے ہیں۔
- (۴) حروف جار و استفہام میں مہی (ہے)، مہیں (میں)، کہوں (کہیں)، نہیں (نے)، لک (لک)، ہا (ہاں)، نال (ساتھ)، کاچے (کس لیے)، مہی (وہی) ملتے ہیں۔

- (۵) الحال کی صورت یہ ہے : ہن چلت ہیں (ہم چلتے ہیں)، لویاں چلت ہیں (لوہیں چلتی ہیں)، آوتا ہے (آتا ہے)، شرماتا ہے (شرمانا

ہے)، گوتی ہے (گاتی ہے)، آوتی ہیں (آتی ہیں)، میں کروں تھی (میں کرتی تھی)، لا کا (لگا)، بیا مارو لگرا (نقارہ بیا دو)، گاجے (گرجے)، لوکا کر (چھپا کر)، میں ڈرق بڑوں تھی (میں بڑی ڈرق تھی)، لا لو (لاؤ)، جلا او (جلاؤ)، جھاڈو (جھڑو)، آوو (آؤ)۔

(۶) اس کی صورت یہ ہے : کاکت (کاغذ)، دھوئیں (دھون)، یکہہ (لباس)، پورن (پھنوار)، ہاٹ (راستہ)، نیاکل (بیکل)، سرم (راز)، بہن (برہمن)، ناد (ناصری)، دلداوری (دلداوی)، سوہیلا (سہل)، سونہ (سونگند)، کتقل (کتقل)، عمہ (عمدہ)، صبر (صبر)، کتشم (کتشم)۔

(۷) جمع کا طریقہ یہ ہے : کمہیں ”ان“ لگا کر فارسی طریقے سے جمع بنائی گئی ہے لیکن عام طور پر ”وں“ لگا کر ہی بنائی گئی ہے۔ برج بھاشا کے طریقے سے ”ن“ لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے جسے ہگ کی جمع ہگن۔

(۸) حروف کی بعض قدیم شکلیں بھی ملتی ہیں جیسے سون، میں، مہی، کون، اجھوں، کبت (کہاں)، سون (میں)، کٹولو (کب تک)، کان لگ (کب تک) وغیرہ۔

’ہکٹ کہانی‘ کے زبان و بیان میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ جہاں مختلف بولیوں کے اثرات نے مل جل کر اب اپنی ایک شکل بنائی ہے۔ یہ شکل دکنی اردو کے معیاری ادبی روپ سے زیادہ خوبصورت اور پرکشش ہے۔ فارسی، عربی اور ترکی زبانوں کے اثرات بھی ایک جان ہو کر زبان کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آئندہ دور میں جب اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۷ء-۱۶۵۷ء) کی فتوحات دکن کے ساتھ شمال اور جنوب مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو دکن کی ادبی روایت زبان کے اسی معیار کو قبول کر کے پہلی بار دلی کی شاعری میں اپنے لفظ، عروج کو پہنچ جاتی ہے۔

شاہجہان (۱۶۰۳ء-۱۶۵۷ء/۱۶۵۷ء-۱۶۵۷ء) کے زمانے میں اس زبان کے رواج کی جڑیں، مائثرے میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ شاہی ملازمتوں کے لیے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۳۔

۲۔ قدیم اردو : مرتبہ محمود حسین خاں، جلد اول، ص ۳۹۹-۴۰۰۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۳۔

۲۔ قدیم اردو : جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر محمود حسین خاں ص ۳۹۹-۴۰۰۔

۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۳۔



اس زبان سے واقف ہونا ضروری قرار دیا جاتا ہے۔ یہ حکم شاہی اس بات کی دلیل ہے کہ اردو زبان سے واقف ہونے بغیر، صرف فارسی کے سہارے، حکومت کا انتظام ممکن نہیں تھا۔ شاہجہان اس زبان سے نہ صرف واقف تھا بلکہ اس میں گفتگو بھی کر سکتا تھا۔ 'شاہجہان نامہ' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ: "بیشتر فارسی در کمال فصاحت و بلاغت تکلم میفرماید و بعضے ہندوستانی زبانان کہ فارسی نداند، یہ ہندوستانی"۔ "رقعات عالمگیری" سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہان حسب ضرورت اس زبان میں خط و کتابت بھی کرتا تھا۔ شمس اللہ قادری نے لکھا ہے کہ "جس زمانے میں شجاع اور اورنگ زیب برسرِ پیکار تھے تو شاہجہان نے ہک 'شفقہ' شجاع کو لکھا۔ یہ 'شفقہ' کسی طرح اورنگ زیب کو مل گیا اور اس کی بنیاد پر اورنگ زیب نے بادشاہ کی خلعت میں ایک عریضہ ارسال کیا جس میں لکھا تھا کہ "آں فرمان عالی کہ در زبان ہندی از دستخط خاص رہے فرمودہ شاہد ابن معالی است"۔

شاہجہان نے منجسموں کو حکم دیا کہ وہ نئی زیچ "زیچ شاہجہانی" تیار کریں۔ جب زیچ تیار ہوئی تو بادشاہ نے حکم دیا کہ یونانی و ہندوستانی منجسم مل کر ہندوستانی زبان میں اس کا ترجمہ کریں۔ عبدالحمید کے الفاظ یہ ہیں: "بحکم اقدس اہم شناسان ہندوستان باستصواب اختر شہاران یونان یہ ہندوستانی زبان ترجمہ فرمودند"۔ شاہجہان کے دور کا ایک اور اہم واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنا دارالحکومت آگرہ سے دہلی لے آئے۔ آگرہ برج بھاشا کا علاقہ تھا اور منہرا و گوالیار اس کے اہم مراکز تھے۔ سکندر لودھی کے زمانے سے شاہجہان کے دور حکومت تک آگرہ حکومت کا مرکز تھا اور برج بھاشا کے اثرات، جو اس دور میں بھی ادب اور سنگیت کی زبان تھی، شمال کی زبان پر گہرے تھے۔ دارالحکومت کے دہلی آنے کے بعد گھڑی بولی کے بھاگ بھر گئے اور اس نے رفتہ رفتہ برج بھاشا کے اثر و نفوذ کو بہت کم مدت میں نکال باہر کیا۔ شاہجہان کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ "ہندوستانی" زبان نے اس دور میں خاص اہمیت و حیثیت حاصل کر لی ہے اور اس کا رواج، عمل دخل اور اثر و نفوذ کتنا بڑھ گیا ہے کہ یہ تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے۔ اس کا احساس

بادشاہ، حکم، حال، امرا اور طبقہ خواص کو بھی ہے۔ شاہجہان کے دور میں اردو زبان کی ایک معیاری شکل بن گئی تھی اور اہل علم، فارسی کے اقتدار کے باوجود، اس میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہے تھے۔ صیف خاں (۱۶۵۰ء/۹۸۳ھ) 'تربیت خاں' بخشی کا بیٹا، اپنے زمانے کا خوش گو فارسی شاعر تھا۔ 'صبح گلشن' میں لکھا ہے کہ "در موسیقی و مقامات ہندی مہارت نامہ داشت، رسالہ راگ درین و رقص ہندی بکمال تحقیق نگاشت"۔ شاہجہان کے دور میں ہمیں کوئی "ہکٹ کہانی" جیسا ادب پارہ نہیں ملتا۔ البتہ دو ایک غزلیں ایسی ضرور مل جاتی ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کی زبان کے رنگ روپ اور اوجیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ منشی ولی رام ولی کی غزل، جو عربی، فارسی اور ہندی میں شعر کہتے تھے، اس دور کی زبان پر کسی حد تک روشنی ضرور ڈالتی ہے:

چہ دل داری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے  
چہ دل ہندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے  
چو ہنگام اجل آید بکارت ککھ نہ لکھ آید  
بھائی ککھ کی لیری وہی تیرا بھانا ہے  
فبا و چیرہ رنگیں ہمہ از تن تو بکشائند  
دینکے کفن کی چادر جو تیرا خاص ہانا ہے  
ہزاراں کھانا گر داری 'پر از حلوا' پہلا رنگیں  
دیوین دوشت اردادا جو تیرا خاص کھانا ہے  
یہ مادر پدر فرزندان برادرہا کہ می نازی  
وہی تجھ کو جلالی کے چنان پر بیت لھانا ہے  
تو سہان آمدی اہں جا شدی خود خالہ' غاوند  
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو لا بھولا ہے  
شراب سرخ می نوشی، اجل کر دی فراموشی  
مرن کو دور مت سبھو عجب یہ تک بھالا ہے

۱۔ تذکرۃ صبح گلشن: ص ۲۱۵، مطبع شاہجہانی بھوپال۔

۲۔ پنجاب میں اردو: ص ۳۰۶-۳۰۷۔

۱۔ شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۱۳۲۔

۲۔ اردو سے لہجہ: ص ۱۱۲، مطبوعہ نولکشور، ۱۹۳۰ء۔

۳۔ شاہجہان نامہ: جلد اول، ص ۲۷۸۔

طیب دیدار میذارم کہ روز اول شفاعتہا  
بصارو مت ولی را ما کہ آخر رام رانا ہے

شاہجہان کے عہد میں ہنلت چندربھان برہمن (۵۹۸۲ء—۱۵۷۳ء/۱۵۷۳ء) کا ذکر ملتا ہے۔ برہمن شاہجہان کے دور حکومت میں چلے دارا شکوہ کے میو منشی رہے اور محمد اللہ خان (م ۱۶۵۵ء/۱۶۵۵ء) کی وفات کے بعد وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے اور ”رائے رایاں“ کے خطاب سے نوازے گئے۔ برہمن یہ سلسلہ ملازمت ایک عرصے تک لاہور میں بھی مقیم رہے۔ ان کی غزل کی زبان اور لہجے کے سبھاؤ میں نہ صرف فارسی غزل کی رچاوت ملتی ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اتنی اثرات اظہار پیدا ہو گئی ہے کہ احساسات و جذبات کو تیکھے پن کے ساتھ بیان کیا جا سکے۔ اب ثبوت اظہار نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں۔ واضح رہے کہ برہمن کی یہ غزل ولی دکنی کی شاعری سے بہت پہلے کی ہے :

خدا نے کس شہر الدرہمن کو لانے ڈالا ہے  
نہ دلبر ہے نہ ساق ہے نہ شیشہ ہے نہ پالا ہے  
یا کے ناؤں کی سحرن کیا چاہوں کروں کس سین  
نہ قسبی ہے نہ سحرن ہے نہ کنٹھی ہے نہ مالا ہے  
خویاں کے باغ میں رونق ہوئے تو کس طرح ہاراں  
نہ دولا ہے نہ سروا ہے نہ سوسن ہے نہ لالا ہے  
یا کے ناؤں عاشق کون قتل . . . یا صوب دیکھے  
نہ برجہی ہے نہ کرچھے ہے نہ خنجر ہے نہ بھالا ہے  
برہمن واسطے افغان کے بھرتا ہے بگیا سین  
نہ گنگا ہے نہ جمن ہے نہ ندی ہے نہ لالا ہے

ان صفحات میں ہم نے باہر سے شاہجہان کے دور تک اردو زبان کے رواج، ارتقا، وسعت اور ادبی نمونوں کا جائزہ لیا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ لاقدری کے باوجود یہ زبان اب فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔ شاہ و رعیت کے درمیان بھی زبان وسیلہ اظہار ہے۔ ہندوستانی لشکر، جو اردو کہلاتے تھے اور جن میں ہر علاقے کے لوگ موجود تھے، ایک دوسرے سے اسی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں۔ مختلف زبانوں کے مزاج، الفاظ اور لہجوں کو سلنے کے ساتھ جذب و ہم آہنگ کر کے ایک وحدت بنا دینے کی صلاحیت کی وجہ سے

باضر ندیم : انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

بعد میں یہ زبان خود ”اردو“ کہلائی جانے لگتی ہے۔ یہ سب زبانوں کی زبان ہے۔ یہ سب میں ہے اور سب اس میں ہیں۔

اس زبان کے نمونوں کا مقابلہ اگر دکنی اردو کے ادب ہاروں سے کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ شہل کی زبان زیادہ صاف اور لکھری ستھری ہے۔ یہاں کا لہجہ، لفظوں کا انتخاب اور اظہار بیان زیادہ سٹول اور شستہ ہے۔ ان نمونوں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کی سطح پر ابھی فصیح و غیر فصیح کا فرق واضح نہیں ہوا ہے۔ ان ادبی نمونوں کی حیثیت ان بکھرے ہوئے رنگا رنگ موتیوں کی سی ہے جو اپنی اپنی جگہ پیش کیا ہیں لیکن کسی ایسے بندہ مولا صفات کے انتظار میں ہیں جو ان موتیوں کو پرو کر خوبصورت پار بنا سکے۔ سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات بھی تیزی سے بدل رہے ہیں۔



## دور اورنگ زیب

(۱۶۵۷ء - ۱۷۰۷ء)

کبیر کے احسان کو اردو ادب کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ کبیر نے ایک ایسے زمانے میں، جب یہ گری پڑی زبان تھی تہذیبی قوتوں کے سہارے اٹھنے کے لیے ہاتھ بیکار رہی تھی، اس کی وسعت و اہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور ہد آواز بلند اعلان کیا:

منسکرت ہے کوپ جل بہاشا بہتا نیر

یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے طلوع ہو رہا تھا۔ تاریخ شاید ہے کہ تاریخ کا کوئی عمل، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ بلا سبب اچانک وجود میں نہیں آ جاتا۔ اردو زبان بھی اپنی جدید شکل میں اچانک وجود میں نہیں آ گئی۔ صدیوں کے معاشرتی، تہذیبی، سیاسی، معاشی اور لسانی حالات و عوامل نے اس زبان کو سہارا دیا اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اسے ہندوستان کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا۔ کر مغلوں کے زول کے ساتھ اردو زبان فارسی کی حکم لینے لگی اور اس میں بالاعدہ ادب تصنیق ہونے لگا تو اس کے معنی یہ تھے کہ وہ مروجہ تہذیبی اور سماجی سانچا، جو فارسی زبان کے لیے ایک دیوارِ مدافعت بنا ہوا تھا، اب کمزور پڑ کر جواب دے رہا ہے۔ جب تک مغلوں کا نظام فکر و عمل مضبوط اور ترقی پذیر رہا اور اس میں معاشرے کی مختلف قوتوں اور عناصر کو یکجا کر کے ہم آہنگی و توازن پیدا کرنے کی صلاحیت باقی رہی، فارسی زبان اس کی پیشہ پر چڑھی اور آنکھوں میں بیٹھی دل و دماغ پر حکمرانی کرتی رہی۔ اکبر کا بنایا ہوا تہذیبی اور سماجی ڈھانچا شاہجہان کے دور میں اپنے عروج کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ کر تاج محل، لال قلعہ، شاہی مسجد اور نظیری، صائب و کلیم کی شاعری میں ظاہر ہو کر،

تھک کر اتنا چور ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی نئی روح بھونکنے کے لیے نظام خیال کے مزید ابتدہن کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن نئی سماجی قوتیں آئے الٹی بڑی طرح دہانے رکھتی ہیں کہ کوندے کی طرح لپکتا خیال، متضاد عناصر میں ہم آہنگی پیدا کرنے والی قوت، زندگی میں حرارت پیدا کرنے والا عمل ایک رسم، ایک رواج بن کر سوکھنے اور سر جھانے لگتا ہے۔ مغل تہذیب کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اس نے سارے ہندوستانی سماج کا بنیادی ڈھانچا بدل دیا تھا۔ چلی بار ابر عظیم کی تاریخ ملک گیر سطح پر سیاسی تضاد اور ایک تہذیبی وحدت کے تصور سے آشنا ہوئی تھی۔ تہذیب کا یہ نظام اتنا وسیع اور عالمگیر تھا کہ مسلمانوں کے علاوہ چٹاری رہائشیوں، راجستھان کے صحراؤں، وسطی ہند کے میدانوں اور شمال و جنوب کے ہندو راجاؤں نے بھی اپنی زندگی کا طرز فکر و عمل اسی کے مطابق بنا لیا تھا۔ تہذیب کا یہ سانچا معاشرے کے مزاج میں رس کر گئی اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ فرد اسے بدلنے کا تصور بھی اپنے ذہن میں نہیں لا سکتا تھا۔ ہر تہذیب اپنے نظام خیال کے ساتھ ہوں ہی پیدا ہوتی ہے، بیتی بڑھتی ہے، جوان ہوتی ہے، بوڑھی ہوتی ہے اور پھر بیمار ہو کر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتی ہے۔ شاہجہان کے دور میں یہ تہذیب بوڑھی ہونے لگتی ہے لیکن روایت کی نظارہ لپ ٹاپ، معاشرے کو اس آ کر نہ جانے والے بڑھاپے کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ وہ تو خود تہذیب کے ساتھ بوڑھا ہو چکا ہوا ہے۔ اس کے جذبہ و فکر میں عمل کی آگ خود ٹھنڈی پڑ چکی ہوتی ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والا عدم توازن، بے یقینی، متضاد عناصر کی آویزش، چیزوں کے مربوط رشتوں کا بکھراؤ، اتفاقی، بے اطمینانی اور انتشار، جو نظام خیال کے بوڑھا ہونے کی واضح علامتیں ہیں، آئے محسوس ہو رہی ہیں لیکن معاشرہ اسی رنگ میں رنگ کر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود کو طرح طرح سے قریب دہنے کی کوشش کرنا رہتا ہے۔ وہ زبان سے کچھ کہتا ہے لیکن اپنے عمل سے اسی شاخ کو کاٹنے میں لگا رہتا ہے جس پر اس کا آئینہ ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء - ۱۷۰۷ء) (ع) لاج محل والے بوڑھے اور بیمار بادشاہ کو قید کر کے جب سلطنت کی ہاک ٹور اپنے ہاتھ میں لیتا ہے تو تہذیب کی بیٹھی آگ کا جی منظر آئے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ اب صورت حال یہ ہے کہ معاشرے کا صحت مند توازن تیزی سے بکڑ کر الدر ہی الدر ہر کی قوتوں کو ابھا رہا ہے۔ نظام خیال کی ہم آہنگی کے نیچے دی ہوئی کمزوریاں، زندگی کی ہر سطح پر سر اٹھا رہی ہیں۔ نظام خیال کے تناور درخت پر اکس بیل تیزی



ہے پہل کر اپنا جال مین رہی ہے۔ متضاد عناصر کو جوڑنے والا مسالا کمزور  
 ہل کر ان عناصر کو الگ الگ کر رہا ہے۔ تہذیبی ماحول کا یہ باطنی عمل تھا جب  
 اورنگ زیب عالمگیر بادشاہِ غازی بر عظیم کے لشعے پر ابھرتا ہے اور ۱۶۵۰ء تک  
 سارا بر عظیم، کابل سے چانگام تک، کشمیر سے کاویری تک، اُس کی قلمرو میں شامل  
 ہو جاتا ہے۔ پچاس سال تک اورنگ زیب عالمگیر نے ایک ایسی عظیم سلطنت  
 پر حکمرانی کی جو رنجے، آبادی اور دولت کے اعتبار سے اُس وقت کی دنیا میں سب  
 سے بڑی مملکت تھی اور بر عظیم کی تاریخ میں نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد  
 اتنی عظیم سلطنت کبھی وجود میں آئی تھی۔ عالمگیر نے اپنی بہادری، تہذیبی  
 صلاحیت، دانی اور حوصلے سے اپنے سارے دشمنوں کو شکست دے کر زیر تو  
 کر لیا لیکن نظامِ خیال کی بھتی آگ نے ان فتوحات میں استغلال پیدا نہیں  
 ہونے دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز قوت کے زور سے اپنی جگہ بٹھائی  
 جا رہی ہے لیکن اندر سے وہ ہر لمحے آٹھنے کو تیار بیٹھی ہے۔ اوپر سے سطحِ آب  
 کُرسکون ہے لیکن اندر ہی اندر ایک ہولناک طوفان کڑوٹیں لے رہا ہے۔ ہر دور  
 کا اظہار اس کے ادب و فن میں ہوتا ہے۔ اگر نظامِ خیال صحت مند ہے تو  
 تخلیقی فنکاروں کے پاس زندگی کی ہر سطح پر کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور  
 ہوتا ہے۔ چونکہ اب نظامِ خیال صحت مند نہیں ہے اسی لیے اس دور کے ادب و  
 فن میں نہ ہمیں صحیح معنی میں عظمت نظر آتی ہے (ظاہر ہے کہ تکرار عظمت  
 نہیں ہے) اور نہ وہ کشش جو دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ خطاطی،  
 معموری، موسیقی، فنِ تعمیر، ادب، تاریخ، سائنس، تعلیم اور دوسرے علوم و  
 فنون لہنہ کر صرف روایت کی لکیر کو پٹ رہے ہیں۔ نہ ان میں نئے تجربوں کا  
 پتا چلتا ہے اور نہ فکر کی نئی اور تازہ مہیات کا۔ ایسے میں جب اورنگ زیب  
 نے اس بوڑھے نظامِ خیال میں ایندھن فراہم کرنے کی کوشش کی تو وہ تہذیبی  
 سانحہ، جس میں بر عظیم میں بسنے والی جاری قوموں کے لیے کجائلی موجود تھی،  
 ان تبدیلیوں کے زور سے لوٹنے لگا۔ دیکھتے ہی دیکھتے چہنچہن لہکنے لگیں،  
 دیواریں ہوسیدہ ہو کر گرنے لگیں اور جاری عمارت کا رنگ روپ اڑنے لگا۔  
 اور جب بادشاہِ دہلی سے دکن چلا گیا تو سر کی ٹوٹیں عفریت بن کر معاشرے  
 کو اٹھکنے اور لٹکنے لگیں۔ بادشاہ کی توجہ جب اس طرف مبذول کرانی گئی جو  
 کرتی دیواروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا، تو اُس نے جی جواب دیا :  
 راجا چھوڑے نگری جو بھاوے سو ہووے

جب تہذیب کا سرچشمہ خشک ہونا شروع ہوا تو فارسی زبان کا دوبا بھی  
 اسی کے ساتھ خشک ہونے لگا اور فارسی زبان کی ادبیت و افادیت بھی اسی کے  
 ساتھ کم ہونے لگی۔ اور وہ زبان، جو فارسی کے اقتدار کے سامنے نظروں سے  
 گری ہوئی تھی، نئے رنگ روپ کے ساتھ ابھرنے لگی۔ اورنگ زیب عالمگیر کے  
 طویل دورِ حکومت میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان فارسی کی جگہ اپنے  
 کی تہذیب کو رہی ہے۔

اس دور میں اردو زبان مدرسوں اور مکتبوں میں عام طور پر ذریعہٴ تعلیم  
 بن جاتی ہے۔ اورنگ زیب کے ابتدائی عہدِ حکومت اور آخری دور میں زبان کے  
 رواج و استعمال میں غیر معمولی فرق نظر آتا ہے۔ دکن میں اردو زبان و ادب کی  
 روایت پر سے صدیاں گزر چکی ہیں۔ وہاں شاہانِ وقت نہ صرف اس کی سرپرستی  
 کر رہے ہیں بلکہ خود اس میں دافر سخن بھی دے رہے ہیں۔ اورنگ زیب کی  
 فتوحات کے ساتھ جب شمال اور جنوب گھر آنگن بن جاتے ہیں تو دکن کے  
 اثرات بھی تیزی سے شمال کے اہلِ علم و ادب کو متاثر کرتے ہیں اور یہ زبان بیان  
 بھی شاعری اور تصنیف و تالیف کی زبان بنتے لگتی ہے۔ اورنگ زیب کے زمانے  
 میں ایسی کتابیں کثرت سے نقل کی جاتی ہیں جو اردو میں لکھی ہوئی تھیں۔  
 اُس زمانے میں طلبہ فارسی زبان اسی طرح پڑھتے نظر آتے ہیں جس طرح آج طلبہ  
 انگریزی زبان پڑھتے ہیں۔ تعلیمی و قلمی سطح پر سب سے اہم اور نمائندہ نام  
 میر عبدالواسع ہانسوی کا ہے۔

میر عبدالواسع ہانسوی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں اور اردو زبان کی تاریخ  
 میں ”غرائب اللغات“ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلّٰی ان کا پیشہ  
 تھا، لہٰذا طلبہ کے فائدے کے لیے انہوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں  
 ”رسالہٴ عبدالواسع“، ”شرح ہوستاں“، ”شرح زلیخا“ اور ”مصد ہاری“  
 معروف بہ ”جان پہچان“ ان کی معروف تصانیف ہیں۔ ”غرائب اللغات“ بھی اسی  
 سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں جو فارسی  
 لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد  
 جب سراج الدین علی خان آرزو (۱۶۸۵ء-۱۷۵۵ء) نے ”غرائب اللغات“ کو  
 بنیاد بنا کر اپنی لغت ”الواحد الاقطار“ کے نام سے تالیف کی تو ”غرائب اللغات“  
 کی تصنیف کا مقصد واضح کرتے ہوئے لکھا کہ ”لغات ہندی کہ فارسی یا عربی

یا ترکی 'آں زبان زہر اہل دہار کمتر بود' در آں با معانی 'اں مرقوم فرمودہ'۔  
عبدالواسع کی یہ لغت چونکہ تقریبی ضرورت کے پیش نظر لکھی گئی تھی، جس کا مقصد ابتدائی درجوں کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلکی سی تصویر ابھارنا تھا، اس لیے لفظوں کے مختلف معانی کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی؛ مثلاً پہلی کے معنی مصد، چستان اور لغز کے دیے گئے ہیں۔ اسی طرح الدرسا اور جلیبی کو ایک ہی چیز بتایا گیا ہے۔ لکھ، گھنڈی، بے کار اور بے کار میں کوئی فرق نہیں کیا۔ مؤلف نے طلبہ کے ذہنی شمار کے پیش نظر اتنا بتا دینا کافی سمجھا کہ ٹھیک چور کو کہتے ہیں یا ٹیل کے معنی تلوں کے ٹیل کے ہوتے ہیں۔ اس لغت میں اردو کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح عوام انہیں بولتے تھے۔ مثلاً جتہ (رجتہ)، بھاوا (براہ) رحل (رحل)، چرکھی (چرخ)۔ انبالہ سے لے کر نواح میرٹھ تک یہ الفاظ آج بھی اسی طرح بولے جاتے ہیں۔

"غرائب اللغات" اردو لغت نویسی کی روایت کی پہلی کڑی ہے۔ اگر ہم اس لغت کو جدید فن لغت نویسی کے لحاظ سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً سہو سی ہوگی۔ کسی فن کے نئی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور پھر آنے والے اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل کرتے ہیں۔ یہی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے کیا۔ اردو لغت نویسی کے باقی کی حیثیت سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور لفظوں کے استعمال کی داستان سنی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

۱۔ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۳، مطبوعہ المجن ترقی اردو کراچی، ۱۹۵۱ء۔

۲۔ ڈاکٹر عبداللہ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جو شخص (میر عبدالواسع ہانسوی) گٹھن کو ایک "کیڑم چوب خوار" قرار دے اس کی قوت مشاہدہ اور عام معلومات کے بارے میں کون کلمہ خبر کہہ سکتا ہے۔" (اورینٹل کالج میگزین، ص ۲۰، نومبر ۱۹۵۰ء)۔ ہمارا خیال ہے گٹھن اسی کیڑے کو کہتے ہیں جو لکڑی میں باغی میں لکتا ہے اور جہاں عبدالواسع نے کوئی غلطی نہیں کی۔ (ج۔ ج)

"صمد باری" جو "جان چھان" کے نام سے بھی معروف ہے، اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں عربی، فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ، اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ عربی و فارسی کے الفاظ اردو کی مدد سے یاد کر سکیں۔ "صمد باری"، جیسا کہ مولانا شیرانی کا خیال ہے، "خالق باری" ہے کہیں چتر اور مفید ہے۔ یہ تین زبانوں کا لصاب ہے جسے اردو شعر میں لکھ کر طلبہ کی لسانی ضرورت پوری کی گئی ہے۔

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے لصاب۔ اس کتاب کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم "فارسی باب مصادر" سے چند شعر نقل کرتے ہیں:

خوالدن نوشتن، لہمیدن جالو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو  
آوردن بردن سوختن کہیں لانا لیجانا چلانا کہیں  
پختن سودن شالیدن جان پکالنا گیسنا کھرچنا جان  
تافتن پانتن ساختن جالو بالٹنا ہٹنا ستورانا پھانوا

اس دور میں جہاں طلبہ کے والدے کے لیے لسانی کتابیں لکھی جا رہی ہیں وہاں عوام و خواص کے والدے کے لیے مذہبی تصانیف بھی اسی زبان میں لکھی جا رہی ہیں۔ مولانا شیخ عبداللہ انصاری نے ۱۰۷۰/۱۶۶۳ء میں "فقہ ہندی" کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں اسلامی فقہ اور مسئلہ مسائل کو ہندو کا جامہ چنا کر اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ عام آدمی، مرد عورت، بھی اس سے استفادہ کر سکے۔ انداز اور لہجہ ایسا اختیار کیا گیا ہے کہ اُسے محفل میں توہم سے بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ ہر مسئلے کے لیے الگ الگ فصل قائم کی گئی ہے جیسے "فصل در بیان ارکان ایمان"، "فصل در بیان شرائط ایمان"، "توحید حق تعالیٰ"، "در بیان ملائکات"، "قیامت و علامات"، "الغایر ایمان"، "واجبات ایمان"، "واجبات اسلام"، "در بیان گناہ کیوں"، "اہل مکتد و اہل مطلق"، "کشیدن آب چاہ"، "وضو"، "غسل"، "حیض و نفاس"، "مسح موزہ"، وغیرہ۔ عبداللہ انصاری "فقہ ہندی" میں علم شریعت اور

۱۔ جان چھان : غلطوہ غزولہ المجن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ فقہ ہندی : غلطوہ المجن، کراچی۔

مسئلہ مسائل کی اہمیت ہوں واضح کرتے ہیں :

مطلب مسئلہ بوجھنا فرض عین کے جان  
عربی ، ترکی ، فارسی ، ہندی یا الفان  
علم شریعت بوجھنا فرض عین کے جان  
بالغ عورت مرد کوں جو ہووے مسلمان

”بندہ ہندی“ اور اس قسم کی دوسری تصانیف سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اہل علم اس زبان کو اس لیے استعمال کر رہے ہیں کہ ان کے اپنے مقاصد کو عام کرنے اور پھیلانے کا اب یہ ایک مؤثر ذریعہ ہے۔ یہاں زبان میں ایک جاؤ اور قوتِ اظہار کی بڑھتی ہوئی صلاحیت کا پتا چلتا ہے۔

مذہبی تصانیف کے سلسلے میں ایک اور مصنف شیخ محبوب عالم ساکن جھجر ہیں۔ یہ بھی عہدِ عالمگیر کے بزرگ ہیں۔ ان کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں : ”عشر نامہ“ ، ”مسائل ہندی“ اور ”درد نامہ“۔ یہ رسالے اس ترتیب سے تصنیف ہوئے ہیں۔ ”عشر نامہ“ کی زبان قدامت لیے ہوئے ہے ، ”مسائل ہندی“ کی زبان نسبتاً صاف ہے اور ”درد نامہ“ کی زبان اس سے بھی زیادہ صاف ہے۔ ”مسائل ہندی“ کی وجہ تالیف محبوب عالم نے یوں بیان کی ہے :

طالب بہت اس بار کی دیکھی سانھی سوجھ  
لکھی کتاب اس واسطے ہندی بولی بوجھ  
اور مسلمان اب پٹھان سیکھان باتان دین  
ہندی کی بولی کے اندر بوجھان راہ بتین

اب ”ہندی بولی“ کی اہمیت یہ ہو گئی ہے کہ وہ مسلمانوں کو راہِ یقیں دکھا رہی ہے۔ ”درد نامہ“ میں روانی اور قوتِ اظہار بڑھ جاتی ہے جس کا اندازہ ان تین اشعار سے کیا جا سکتا ہے :

الہی لکچر خودی کھنچ لے  
مسلمان محبوب عالم کوں دے  
کے عشق سوں نعمت احمد رسول  
دو عالم میں ہو جائے مقبول  
پہل بات حضرت کے دکھ کی لکھی  
پہر قوت نامہ لہی کا لکھی

ان نمونوں سے ، جو تاریخی و لسانی اعتبار سے قیمتی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں ، اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو زبان مختلف لسانی اثرات قبول کر کے ، اپنی جدید شکل میں ، ایک ادبی زبان کو ضرور بن گئی ہے لیکن ابھی وہ اظہار و بیان کے اس معیار تک نہیں پہنچی ہے جو فارسی کو حاصل ہے۔ تدریسی و مذہبی سطح پر اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے لیکن فارسی کی اہمیت و حیثیت کم ہونے کے باوجود ابھی باقی ہے۔ اب فارسی کے لسانی گرامری شعرا بھی رواجِ زمانہ کے مطابق اردو میں دادرسی دہنے لگے ہیں۔ شیخ ناصر علی مرہندی (م ۱۶۹۷ع) کا اردو کلام آج بھی اس زبان کی حالت ، کیفیت اور رواج کی داستان بنا رہا ہے۔ یہ وہی ناصر علی ہیں جن کا ذکر ولی دکنی نے اپنے ایک شعر میں اس طرح کیا ہے :

اچھل کر جا پڑے جوں مصرع بولے اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں  
ناصر علی کی جو اردو غزلیں ملتی ہیں ان میں فارسی زبان کی رچاوت اور فارسی مضامین کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں موسیقی کی جھنکار بھی ہے اور جذبہ و احساس کو اردو زبان میں ادا کرنے کی قوت بھی۔ یہ غزل دیکھیے :

مجن کے حسن کا قرآن پڑھا ہے میں نظر کر کر  
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھا زہر و زہر کر کر  
معانی اور بیان بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں  
بڑھی ہے حسن تیرے کی مطول جس فکر کر کر  
کلامِ عشق پختا کوں بنا حکمت سوں منطق سوں  
وگرنہ اس مطول کوں رکھا تھا مختصر کر کر  
اصول اور ہنر کب تک بھروں تکمیل اے یازان  
بدایہ عشق کا غالب ہوا مجھ پر اثر کر کر  
جس قہر کاروں کا من علی آن شوخ لے پروا  
کیا ہے بار ہستی کا ولی عزمِ منو کر کر

۱۔ آبِ حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۹۳۔

۲۔ ازلیاضِ نوشتہ دورِ محمد شاہ ، ۱۱۹۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ، ص ۳۱۲-۳۱۳۔

۱۔ ۲۔ مخطوطات ، مملوکہ العصرِ مجددی ، امرہوی ، کراچی۔



اب ایک غزل کے تین شعر اور دیکھیے :

چندر سے مکھ پر یہ خال مشکین ٹھٹ ہشوغی لٹک رہا ہے  
عجب ہے یاراں کہ ایک زنگی ہلکے روسی الٹک رہا ہے  
بتِ فراگی بقتل ہمتا رکھیے جو 'ہرچیں جییں دمام  
ہوا ہے جیونا جکت میں مشکل کہ تیغِ ابرو سرک رہا ہے  
علی تظنر مقام جس کوں ہوا ہے حاصل زوصلِ جانان  
جو چشمِ نرگس ہوا ہے حیران بوصلِ دلدار چھک رہا ہے

ناصر علی کی غزل کے مزاج اور زبان و بیان پر دکنی روایت کے اثرات کو سمجھنے کے لیے یہ چار شعر اور دیکھیے :

این کے ساغر بمن کے بہتر اچھوں لبالب سون بل بڑے کا  
ہوویں نرگس خجل چمن سون گلوں کی اکھیاں میں گل بڑے کا  
دولین کاری بمن کی جانی حیران کرتی لوگن کے تالیں  
خراب ہوگا تمام عالم جب ان تین سون کجل بڑے کا  
من کے ابرو کبان دسنے ہلک ہے حاضر جو تیر ناوک  
نظر غضب کی نہ دیکھ ساجن کوئی بھارا اولہل بڑے کا  
علی ملاحت نوے سجن کی اگر زلیخا سننے گی کبھوں  
مصر میں سودا دگر ہوویگا درم نہ یوسف کا مل بڑے کا

ان اشعار میں دو اثرات ، کہیں مل جل کر اور کہیں الگ الگ ، واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ ایک فارسی غزل کا اثر جو فارسی تراکیب ، بندشوں ، ورمیات ، ملامات اور مضامین میں ملتا ہے اور دوسرا دکنی روایات اور زبان و بیان کا اثر ۔ فارسی کا اثر ہار ہستی ، خال مشکین ، 'ہرچیں جییں' تیغِ ابرو ، چشمِ نرگس ، بوصلِ دلدار جیسی تراکیب میں واضح ہے ۔ دوسری اور خصوصیت کے ساتھ تیسری غزل کو اگر دکنی غزلیات میں ملا دیا جائے تو پہچانا مشکل ہوگا کہ یہ غزل علی کی ہے یا کسی دکنی شاعر کی ۔ چنانچہ الفاظ پر اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاج پر دکنی زبان و بیان کا اثر غالب ہے ۔ چندر سے مکھ پر ، ہوا ہے جیونا جکت میں مشکل ، این کے ساغر ، بمن کے بہتر ، تمن کے ابرو کبان دسنے ، اچھوں ، ساجن ، سون ، سون ، ہمتا ، کجل وہ ذخیرۃ الفاظ ہے جو دکنی اردو شاعری

۲۰۱۔ از بیاضی نوشتہ دور ہد شاہ ۱۱۶۱ھ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ۔

کے ساتھ مخصوص ہے ۔ علی کئی سال تک اورنگ زیب عالمگیر کے وزیر اعظم ذوالفقار خان کے دامنِ دولت سے وابستہ رہے اور یجاپور میں قیام کیا ۔ دکن میں اردو کی روایت پرانی اور عام تھی ۔ اردو میں شاعری کرنے کا خیال بھی یقیناً انہیں وہیں آیا ہوگا اور انہوں نے اسی رنگِ سخن و اظہارِ بیان کی پیروی کی ہوگی جو اس وقت دکن میں مقبول تھا ۔

ابھی ہم شمال میں پکھڑے ہوئے مولویوں کو چن رہے ہیں لیکن ادھر دکن میں اردو ادب کی روایت کا دریا ، صدیوں کی مسافت طے کر کے ، پاٹ دار ہو چکا ہے ۔ عالمگیر کی فتوحات دکن کے ساتھ جب شمال اور جنوب صدیوں بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو ادبی روایت کی ہوائیں دکن سے شمالی ہند کی طرف تیزی سے چلنے لگتی ہیں اور وہ زبان جو چار صدی پہلے شمال سے دکن گئی تھی اب ادبی زبان بن کر خود شمال کے لیے ایک نمونہ ، ایک معیار بن جاتی ہے ۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم دکنی ادب اور اس کی روایت کا مطالعہ کریں ، پہلے گہرات میں اردو کی روایت کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ وہاں کی روایت دکن سے قدیم تر ہے اور اس روایت نے دکن کے ادب پر گہرے اثرات ڈالے ہیں ۔

☆☆☆

۱۔ مائثر الکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۱۴۰ ، مطبوعہ حیدر آباد ، ۱۹۱۲ء ۔

پہلا باب

## پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک

(۱۰۵۰ع - ۱۴۰۰ع)

پہلے فصل میں ہم نے شمالی ہند میں اردو زبان کے رنگ روپ اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کے دوران میں ہم نے دیکھا کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں، برعظیم کے دور دراز علاقوں میں بھی نہ صرف اپنے خد و خال بنا رہی ہے بلکہ گجرات و دکن میں، شمالی ہند سے چلے، ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت صورتِ حال یہ تھی کہ یہاں کی زبانوں کا ارتقا رک گیا تھا۔ ذہنی و سیاسی انتشار نے سارے برعظیم میں ڈبرہ جا رکھا تھا۔ جہالت اور تنگ نظری نے عالمِ انسانیت کی کمر جھکا دی تھی۔ اس صورتِ حال میں ہر وہ ترقی پذیر نظامِ خیال، جو معاشرے کے انتشار کو اتحاد میں بدل سکے اور جہالت و تنگ نظری کی تاریکی کو فکر و نظری روشن دے سکے، قابلِ قبول ہو سکتا تھا۔ یہاں زمین منہ بھاڑے ایسے ہی نظامِ خیال کی آرزو مند تھی۔

ایسے میں ہم دیکھتے ہیں کہ برعظیم میں جہاں جہاں باہر سے آنے والی قومیں آ جا رہی ہیں یا آباد ہو گئی ہیں، وہاں وہاں سیاسی، تہذیبی، معاشرتی و لسانی سطح پر تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ ان کے خیالات یہاں کے باشندے قبول کر رہے ہیں۔ مساوات و اختوت کی اقدار انہیں شدت سے متاثر کر رہی ہیں اور ان کی بولیوں میں باہر کی زبانوں کے الفاظ مل جل رہے ہیں۔ عربوں کا تعلق گجرات سے خصوصاً اور مالابار، ملتان اور سندھ سے عموماً بہت قدیم ہے۔ عرب سپاہوں کی دادداشتیں آج بھی اس کی گواہی دے رہی ہیں۔ مہاراجہ ولہہ رائے

فصل دوم

## گجری ادب اور اس کی روایت

(۱۰۵۰ع - ۱۷۰۰ع)

کی مملکت میں عرب لڑ کے علاقے میں ۵۲۰ء (۹۱۶ء) میں تقریباً دس ہزار مسلمان آباد تھے۔ اور وہ مسلمان جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے، پیاسہ کہلاتے تھے<sup>۱</sup>۔ ان حالات میں مسلمانوں کے نظام حیات کے اثرات، وقت کی ضرورت کے ساتھ، آہستہ آہستہ معاشرے کے رگ و پگ میں سرایت کر گئے اور ایک ایسی فضا اور ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ یہ اثرات آنے والے دور میں اور تیزی سے پھیل سکیں۔ اس مہل جول سے عربی کے الفاظ یہاں کی بولیوں میں ملے اور پھر کچھ عرصے کے بعد فارسی کے الفاظ ان میں شیر و شکر ہونے اور ایک ایسی کھچڑی تیار ہونی جس نے اظہار میں سہولت پیدا کر دی۔

یہ بات واضح رہے کہ کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے لفظوں کو بلاوجہ قبول نہیں کر لیتا۔ الفاظ تو خود خیال کی علامتیں ہوتے ہیں اور جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر آمادگی کا اظہار کرتا ہے۔ عربی فارسی الفاظ کی آمیزش نے ایک طرف ان بولیوں میں حرکت پیدا کی اور دوسری طرف منجمد معاشرے میں عمل حرکت کو بھی تیز کر دیا۔ یہ عمل ہم پر اس علاقے میں دیکھتے ہیں جہاں مسلمان آباد ہو رہے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ عربی فارسی کے الفاظ جس جس بولی میں گھن مل رہے ہیں، وہ بولی دوسرے علاقے کی بولی کی ہم شکل ہونی چاہی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شورسینی پراکرت کی آپ بھرشوں میں یہ مشابہت اتنی گہری ہو گئی ہے کہ ان کے خاندان کو ایک نظر میں آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے۔

تہذیبی سطح پر اس لسانی عمل نے گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ ان علاقوں میں ان اثرات کے دائرے چلے بنے جہاں عربی فارسی زبان اور مسلمانوں کے نظام خیال کے اثرات چلے چنچے، اور ان علاقوں میں بعد میں بننے جہاں یہ اثرات بعد میں چنچے۔ اسی لیے قدیم اردو کے نمونے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں نظر آتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، ان اثرات سے شورسینی آپ بھرشوں کے علاقوں میں یہ مشابہت اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ایک ہی زبان کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ یہ عمل ایک طویل عرصے تک جاری رہا۔ جب سلطنت دہلی قائم ہوئی اور مسلمانوں کی فتوحات شمال سے

جنوب اور مشرق سے مغرب تک بھڑپیں تو یہ فاح اپنے ساتھ اسی زبان کا ایک روپ، جو سندھ، ملتان، پنجاب و سرحد سے ہوتا ہوا دہلی آیا تھا اور یہاں کی زبانوں سے مل جل کر ایک صدی میں بن ستر کر تیار ہوا تھا، ان علاقوں میں لے کر داخل ہوئے۔ زبان کے اس روپ نے ایک طرف ملک گیر تہذیب کی پیدائش میں آسانیاں پیدا کیں اور دوسری طرف ہر علاقے کی بولیوں کے الفاظ قبول کر کے خود اس نے اپنے دامن کو بھی وسیع سے وسیع کر کر لیا۔ ایک تو شور سینی آپ بھرش کے راست خاندانی تعلق کی وجہ سے، جس کا حلقہ اثر چلے ہی بہت پھیلا ہوا تھا، اور دوسرے مختلف علاقوں کی زبانوں کے الفاظ کو فراخ دلی سے اپنانے اور سارے برعظیم میں سیاسی، معاشی و معاشرتی ضرورت کے تحت عام طور پر کثرت سے استعمال میں آنے کی وجہ سے برعظیم کی بیشتر زبانوں کا مزاج اس زبان میں در آیا اور سب کے خون نے اس کے رنگ و نور میں نکھار پیدا کر دیا۔ اسی لیے برعظیم کی زیادہ تر زبانیں اس کے اندر چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اور جب مختلف علاقوں کے لوگ اس زبان کا لسانی و تاریخی تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اپنے علاقے کی زبان سے اس درجہ گہری مماثلت پاتے ہیں کہ اس کا مولد و منشا ہی اپنے علاقے کو قرار دیتے ہیں۔

اسی زبان کا ایک روپ ہمیں گجرات میں ملتا ہے جسے ”گجبری“ یا ”بونی گجرات“ کا نام دیا جاتا ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب گوجر قوم فاح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئی تو اُس نے اپنے جنوبی مقبوضات کے قین حصے کیے۔ سب سے بڑے حصے کا نام مہارالہ، دوسرے کا گوجر رالہ اور تیسرے کا سورالہ رکھا۔ ہندوستان کے ترک فاقوں نے گوجر رالہ سے کہ ان کی زبان سے ادا ہونا مشکل تھا، گجرات بنا دیا۔ برعظیم کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے، خلیج کچھ سے ملحق علاقہ آج بھی ترک فاقوں کے اسی نام ”گجرات“ سے موسوم ہے۔ قدیم زمانے میں یہاں بھروچ، کوجبایت اور سورت کی وہ بندرگاہیں قائم تھیں جہاں سے ساری دنیا میں تجارت ہوتی تھی۔ ان شہروں کی حیثیت بین الاقوامی شہروں کی تھی کہ جہاں ہر ملک و دیار کے باشندے نظر آتے تھے۔ گجرات کا علاقہ زاروں سال سے مختلف قوموں کی آماج گاہ رہا ہے۔ ظہور اسلام سے قبل بھی عرب تاجر یہاں آباد تھے۔ بولانی یہاں آئے، عربوں نے یہاں قدم چائے،

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۱۱، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۶۰ء۔

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں: ص ۳۰۹-۳۱۰، جلد اول، دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۶۰ء۔



عمود غزنوی نے چان لشکر کشی کی اور غوری یہاں حملہ آور ہوئے۔ ۵۹۹۷ء (۱۲۹۷ء) میں بیگ الخ خاں اور ملک نصرت کی قیادت اور ہندوستانی و سندھی فوج کی مدد سے علاء الدین خلجی (م ۱۳۱۵ء) نے گجرات کو فتح کر کے اپنی لدرو میں شامل کر لیا۔ اس فتح کے ساتھ گجرات براہ راست سلطنت دہلی کے زیر اثر آ گیا اور مسلمانوں کا نظام خیال اور ان کی زبانیں اپنے اثرات یہاں کی زبانوں پر ڈالنے لگیں۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات کے بعد فارسی زبان کے اثر نے تیزی سے اپنے قدم جانے شروع کیے۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک سو سال تک جاری رہا۔

جیسا کہ ہم نے ”تمہید“ میں لکھا ہے کہ یہ علاقہ دہلی سے دور پڑتا تھا اس لیے علاء الدین خلجی نے سارے علاقے کو سو سو موضعیت میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے پر ایک ترک افسر، جو شمال سے بھیجا گیا تھا، مقرر کیا۔ یہ ترک افسر، جو اہل مدہ کہلائے تھے، اپنے اپنے حلقے کے حقیقی حکمران تھے۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے سولہا کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور انہی کے ساتھ اردو زبان کی جڑیں بھی، جو معاشرتی امور میں اور انتظامی سطح پر ابلاغ کا واحد ذریعہ تھی، گجرات کے سارے علاقے میں پھیل گئیں۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنت دہلی کے دوسرے علاقے گہر آئین بنے رہے اور ہر علاقے سے صوفیائے کرام، اہل علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ چان آتے رہے۔ سو سال کے عرصے میں صورت حال یہ ہو گئی کہ چان اردو زبان عام طور پر بولی او سمجھی جانے لگی۔

امیران مدہ کے بعد ہجرت کا دوسرا واقعہ ۵۸۰۰ء (۱۳۹۷ء) میں بھی آیا جب یہ خبر آگ کی طرح شمالی ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکر جبار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ سلطنت دہلی کا کمزور بادشاہ ناصرالدین عمود شاہ تغلق بھی اپنا ہاتھ تخت چھوڑ کر گجرات بھاگ آیا۔ ۵۸۰۹ء (۱۳۹۸ء) میں امیر تیمور دریائے سندھ عبور کر کے ملتان پہنچا اور اسی سال وہاں سے دریائے جمنہ کو پار کرتا دہلی پر حملہ آور ہوا اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ خواجہ ہندہ نواز گیسو دراز جیسے بزرگوں نے بھی اسی زمانہ میں (۵۸۰۱/۱۳۹۸ء) دہلی سے ہجرت کی۔ دہلی، اطراف دہلی اور

شمالی ہندوستان کے مختلف صوبوں سے گجرات کی طرف ہجرت کا سبب یہ تھا کہ یہاں نہ صرف امن و امان قائم تھا بلکہ معاشی حالات بھی سازگار تھے۔ ابھی اس واقعے کو دو تین سال ہی ہوئے تھے کہ ۵۸۰۴ء (۱۴۰۱ء) میں امیر تیمور کے دوبارہ حملے کی خبریں گشت کرتے لگیں۔ اسی زمانے میں فیروز شاہ جمنی نے تیمور کے پاس اپنی سفارت بھیجی۔ تیمور نے فیروز شاہ کو غلے بھجوائے اور ایک تحریری فرمان بھی بھیجا کہ دکن، گجرات اور مالوہ فیروز شاہ کو عطا کیے گئے۔ ۲۔ جب یہ خبر ہندوستان پہنچی تو شمالی ہند والوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو دے دیے ہیں اور حملے سے محفوظ رہیں گے، گجرات و دکن کی طرف ہجرت شروع کر دی۔

تیموری حملے نے ایک طرف سلطنت دہلی کی بنیادیں ہلا دیں اور دوسری طرف مرکزی سلطنت کے کمزور ہونے کے ساتھ ہی کئی صوبے خود مختار ہو گئے۔ خود مختار ہونے والے صوبوں میں سے ایک صوبہ گجرات تھا جس کے حاکم ظفر خاں نے مظفر شاہ کا خطاب اختیار کر کے اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور سکھ جاری کیا۔ ۳۔ مظفر شاہ (م ۵۸۱۳ / ۱۴۱۰ء) نے اپنے دوبار کو سجانے کے لیے اہل علم و فضل کی خوب خوب سرپرستی کی اور اس کے بعد بھی سلاطین گجرات علما، فضلاء اور صوفیائے کرام کو معاشی و معاشرتی سطح پر ایسی سہولتیں ہم پہنچاتے رہے کہ وہ جوق در جوق گجرات کی طرف ہجرت کرتے رہے۔ صاحب ”مرآۃ احمدی“ نے لکھا ہے کہ:

”چون ہمگی حمت والا نہمت سلاطین گجراتیہ مصروف بروج دین مبین و حایت بیضہ اسلام بود بقوامی تمام و ابرام مالا کلام اکثر بزرگان و اہل اللہ و علماء و فضلاء را در کمال احترام طلب داشتہ برعایت وجہ معاش و حسن سلوک تکلیف نہ کیا دریں دیار فرمود نگاہ داشتہ اند و بعضے باستیاض اوصاف حمیدہ و فضائل پسندیدہ سلاطین مذکور و نظر بر ہدایت جمہور

۱۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، مصنفہ مرزا محمد حسن علی محمد خاں پادار، تصحیح سید نواب علی، ص ۳۳، مطبوعہ پبلشٹ مشن پریس کلکتہ (۱۹۳۰ء)۔  
۲۔ تاریخ جمنی سلطنت: عبدالحمید صدیقی، ص ۱۰۳، ادارۃ ادبیات اردو حیدر آباد دکن۔

۳۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، ص ۴۴۔

۴۔ خاکہ: مرآۃ احمدی: ص ۲۴۔

۱۔ دیکھیے ”تمہید“، ص ۱۲۔

۲۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ”مرآۃ سکندری“، ص ۱۵، مطبع رفتح الکرم بمبئی، بار اول ۱۳۰۸ء۔

### وارد گشتہ توطن اغیار نمود۔

غرض کہ امیرانِ حد کے نظام نے، گجرات کے ہر امن و مستحکم معاشی حالات نے، شال سے بار بار ہجرت کے عمل نے اور حکمرانِ گجرات کی فراخ دلی، علم بروزی اور اپنے دین کو بھولانے کے جذبے نے ایسے سازگار حالات پیدا کر دیے کہ ”مسلمانوں نے من حیث القوم اردو کو اپنی زبان تسلیم کر لیا۔“ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے اردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی رہی گجرات ہی میں نظر آتی ہے۔ جب گجرات میں اردو روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف منسکرت ادب و زبان کی روایت تھی۔ لیکن ”گجری اردو“ نے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اردو عوامی اصناف کے ساتھ ابھر رہی ہے اور بھجن کی شکل میں گانے کے لیے مخصوص راگ راگینوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دیے جا رہے ہیں۔ روایت کے ابتدائی دور میں، پوری نویں اور دسویں صدی ہجری میں، تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض ”ہندی“ روایت ہی اپنا رنگ جاتی دکھائی دیتی ہے۔ مغلوں کی فتح گجرات (۱۵۲۶ء/۹۸۰ء) کے برسوں بعد، کہیں گیارہویں صدی ہجری میں فارسی روایت اور اصناف اس وقت اپنا رنگ دکھاتی ہیں جب دو سو سال میں ہندوی روایت و اصناف اپنا سارا زور دکھا کر سوکھنے لگتی ہیں اور نئے تخلیقی ذہنوں کو نئے راستوں کی تلاش شروع ہوتی ہے۔ گجری ادب کی یہ خالص ہندوی روایت اس عرصے میں دھل منجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی سلیب بھی اپنے منصوفانہ خیالات کے اظہار کے لیے اسی روایت کی مخصوص ہیئت کو پسند کرتی ہیں۔ ”مرشد نامہ“ میں شیخ عبدالقدوس گنگوہی (م ۹۸۵ھ/۱۵۳۸ء) اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں۔ ”گرو گرنٹھ صاحب“ میں بھی ہیئت نظر آتی ہے۔ دکن میں میراجی شمس العشاق (۱۶۹۶ء/۱۰۹۲ء) ابراہیم عادل شاہ جگت گرد (م ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۹ء) ابراہان الدین جامی (۱۵۸۲ء/۹۹۰ء) شاہ داؤد (۱۶۵۲ء/۱۰۶۸ء) وغیرہ بھی اسی صنفِ سخن کو اپنا ذریعہ اظہار بناتے ہیں، یہاں تک کہ اٹھارہویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۷۵۲ء) بھی اپنے صوفیانہ خیالات کے لیے اسی ہیئت کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اس ہیئت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندوی ہیں اور مختلف راگ راگینوں

کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں، جیسے در مقام دھناسری، در مقام رام کلی، در پردہ ہلاول۔ مصرعے راگ راگینوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور آج ہمیں، اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث، ان میں وزن کا بھی پورا احساس نہیں ہوتا لیکن گانے کے لیے یہ موزوں ہیں۔ اشعار کا موضوع تصوف ہے جس پر ویدانت کا اثر گہرا ہے۔ فلسفہ وحدت الوجود اس تصوف کی جان ہے۔

گجرات میں قدیم اردو کے جو نمونے ملتے ہیں ان میں یا تو صوفیائے کرام کے ملفوظات ہیں جن سے اس زمانے کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ ہوتا ہے، یا پھر شاعری کے وہ نمونے ہیں جو شاہ ہاجن، قاضی محمود دریائی، شاہ علی بیوکام دفعی اور خوب بد پستی کے قلم سے نکلے۔ گجرات میں پہلی بار ہمیں اس زبان میں تخلیق کرنے کی مسلسل روایت کا پتا چلتا ہے جو اس دور میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی۔

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ شال سے آئی ہوئی زبان جب گجرات کی زبان میں گھلی ملی تو اس عمل امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں آتی جو بعد میں ممتاز ہو کر ”گجری اردو“ کہلائی۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات (۱۲۹۴ء/۸۶۹ء) سے پہلے گجرات کی زبان، جس پر عربی فارسی کے اثرات مسلسل بڑھ رہے تھے، کیا تھی؟ اس کا کچھ اندازہ ہم چند کے ان دوہوں سے ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کیے ہیں، یا پھر ان چند نمونوں سے پتا چلتا ہے جو گجری رسم الخط میں، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے گئے تھے۔ ۸۶۹ء (۱۲۹۴ء) سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نور الدین بد عرف ست گرد (م ۱۰۳۸ھ/۱۶۲۹ء) کے ”ست ہنتھی رسالہ“ پر پڑتی ہے جن میں ہندو وید اور بوگ کو، اسلامی تصوف کے رنگ میں، بھجنوں اور گانے کے روپ میں مرتب کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ آج بھی خوجیوں کے ہاں مقدس کلام کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کلام کو جب اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اس کلام کا مزاج، محور و اوزان سب خالص ہندوی ہیں۔ یہ دو

ہونے دیکھیے :

۱۔ ست گرو کہے رہے ہو ہو کوئے  
بن ہو ہو نہ ہارے کوئے  
مکہ چین تان جو ہو ملے  
تو شرمالا نہ ہونے دے  
۲۔ ست گرو کہے رہے جوٹھا مرنا تو سب جگ مرے  
اے ساچا نہ سرے کوئے  
اگر گناہ ہے مرے  
تیسے مری مرن نہ ہونے ۲۔

یہ اس زمانے کی سروجہ گجراتی کے قدیم ترین ہونے ہیں۔ یہ زبان آج تقریباً نو سو سال گزر جانے کے بعد بھی اتنی اجنبی معلوم نہیں ہوتی کہ اُسے پہچانا نہ جا سکے۔ اس سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شورشینی، پراکرت کا احاطہ اثر، جس کا ایک ترقی یافتہ روپ اردو ہے، اتنا وسیع تھا کہ یہ اس وقت بھی ایک ہند کبر زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس کے افعال، ترتیب الفاظ اور جملے کی ساخت وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کی ہے۔

\*\*\*

دوسرا باب

## نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے

(۱۲۰۰ع - ۱۶۰۰ع)

تہذیب کے جملے (۱۳۹۸/۵۸۰ع) کے بعد، جو اہل گجرات آئے ہیں ان میں ایسے عظیم المرتبت صوفیائے کرام کے نام ملتے ہیں جن کی عظمت کے سامنے آج بھی ہمارے سر احترام سے جھک جاتے ہیں۔ اس زمانے کی زبان کے لیے ہمیں اولیائے کرام کے ان نظروں اور ملفوظات کے بکھرے ہوئے موتیوں کو بھی تلاش کرنا پڑتا ہے جو تاریخ اور تذکروں کے ہزاروں صفحات میں ادھر ادھر تنکے ہوئے ہیں۔ سید برہان الدین ابوہد عبداللہ قطب عالم (م - ۸۵۷ھ/۱۴۵۳ع) کے یہ فقرات نویں صدی ہجری کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں جو انہوں نے مختلف موقعوں پر اپنی زبان سے ادا کیے اور جن کی داستان تارخوں میں درج ہے۔ ایک موقع پر فرمایا :

(۱) ”کہا ہے، لوہے کے لکڑے کہ پتھر ہے۔“

(۲) قطب العالم نے حضرت راجو قتال کی بہدالقی پر شاہ محمود سے فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو، اسان تھیں وڈا اسا تھیں وڈا سائلے

گہر جلال جہانیاں آیا ۲۔“

- ۱۔ خاکسارہ مرآۃ احمدی : (جلد سوم)، ص ۷۷۔ اور تحفۃ الکرام : میر علی شیر قانع لکھنوی، جلد اول، ص ۱۷، مطبع حسینی اثنا عشری، بمبئی۔  
۲۔ الفضل الکرام : جلد اول، ص ۱۸۔

- ۱۔ لوائے ادب : بمبئی، ص ۵۶، جولائی ۱۹۵۷ع، جلد ۸۔  
۲۔ ایضاً۔



(۳) ایک اور موقع پر فرمایا :

”چشتیوں نے ہکائی ائے بخاریوں نے گہائی“

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں لکھا ہے کہ :

”روزِ دو حجرہ مشغولے - حضرت قطبہ در آمد - دہم کہ

اضطرابِ عظیم مہکردند و بدست دیوار گرفتہ درون حجرہ

مہکردند و ہندیہ - ”ہمد پر بین کھڑیا سالیں ہرم چمکائے“

بر زبان مبارک جاری فرمودند ۲۔“

(۵) تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں قوالی کا رواج عام

تھا اور یہ قوالیاں عام طور پر ہندوی زبان میں ہوتی تھیں تاکہ

ہر طبقے کے لوگ ان سے کیف و سرور حاصل کر سکیں - ’جمعات شاہیہ‘

سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے - ایک جگہ لکھا ہے کہ :

”درین اثناء ہر دربار قوالان رسیدند و بزبان ہندی نقشے کہ

مشتعل بر نعت حضرت مقدسہ سید عالم صلی اللہ علیہ وسلم

بود آغاز کردند - حضرت شاہیہ باہتمام آن خوش وقت شدند و

درود فرستاد ۳۔“

اب حضرت قطب عالم کے مرشد شاہ عالم عرفی شاہ منجھن (۸۸۸/۱۸۸۳ع)

کے یہ فقرے دیکھیے جو اُس دور کی عام بول چال کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

(۱) حضرت شاہیہ نے سلطان شاہ غزنی (۹۷۲/۱۵۱۶ع) کے بارے

میں کہا :

”جو راجن جی او نہایا ہرے تو مجھ جیسے فقیروں کی

برسوں ہیں کناسی کرے ۴۔“

(۲) ایک اور تذکرے میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

”حضرت شاہیہ ایشان را در حجرہ مبارک خود بردہ بربان

۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۷ اور تحفۃ الکرام ، جلد اول ، ص ۸۸۔

۲۔ جمعات شاہیہ : (قلمی) ورق ۶۳ ، المجلد ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ جمعات شاہیہ : (قلمی) ، المجلد ترقی اردو پاکستان کراچی ، ص ۳۔

۴۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۹۔

۵۔ ایضاً : ص ۸۸۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۳۱ میں یہ فقرہ اس طرح ملتا ہے :

”جو راجن جی کا اولہ بھایا ہوئے تو مجھ جیسے فقیروں کی برسوں ہیں کناسی کرے۔“

ہندی مناجات فرمودند کہ ’راجن بکرونی بدل بکرونا‘ فرمودن

ہایوں ہودا ۱۔“

(۳) ایک اور موقع پر کہا :

”بلکہ ڈوکرے یعنی بخوان اے پیرک ۲۔“

(۴) ’جمعات شاہیہ‘ میں ایک جگہ یہ الفاظ آتے ہیں :

”ہمد از وصال حضرت قطبہ در سر من فرو خواندند :

اے چھوہرہ بے ادبی بگذار و گستاخی مکن ۳۔“

(۵) ’جمعات شاہیہ‘ میں ایک گہرائی شعر ملتا ہے جس کو بڑھ کر الفاظ

کیا جا سکتا ہے کہ مولف جس زبان کو گہرائی کہہ رہا ہے ، یہ

وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں - حضرت

شاہیہ نے فرمایا :

”من عاشق انکم کہ گندم نمائے جو فروش باشد بلکہ

مایہ ۴۔“

آپس کہ کر جوری کھائے - جوری کا کوری مہیا لا ۵۔“

(۶) تحفۃ الکرام میں لکھا ہے کہ :

”چوں حضرت شاہیہ نزدیک رسیدند توقف فرمودہ ایشان را

بنام ایشان خواندند - جواب لہ داد - ہار دوم خواندند -

جواب لداد - ہار سوم خواندند - جواب لداد - تہسم کشتان

فرمودند :

ارے مہاں الولک بولتے کیوں نہیں ۵۔“

اسی طرح ’جمعات شاہیہ‘ میں اور فقرے بھی ملتے ہیں ، مثلاً ”والدین مخدوم

سید محمد راجو قتال درمیان آمد کہ ایشان برادر خواجہ و ہسر خالد و مرہد و خلیفہ

حضرت سید الاقطاب مخدوم جہانیاں دام جلالہ می باشد و اسم والدہ حضرت

۱۔ خاتمہ مرآۃ احمدی : ص ۴۰۔

۲۔ مرآۃ سکندری : ص ۶۵ ، ہار اول ، مطبع فتح الکرم بمبئی ۱۳۰۸ھ۔

۳۔ جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۶۱۔

۴۔ ایضاً : ورق ۶۱۔ [جوری کا گڑ مہیا لکنا ہے]

۵۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۱۔

ایشان جلث خاتون است۔ حضرت مخدومہ در حق ایشان بزبان اچھ میفرمودند :

(۱) "تساں راچی لساں خوچی یعنی تو بادشاہ و من وزیر۔"

ایک اور جگہ آیا ہے کہ "روزے مخدوم سید راجو قدس سرہ سلطان فیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند :

(۲) "کا کا فیروز چنگا ہے۔"

سلطان مرحوم گفت حالا کہ خوزادہ پرسش فرمود :

"کا کا چنگا شد یعنی لیک شد۔"

'مرآة سکندری' میں لکھا ہے کہ سلطان محمود یگرہ (۵۸۶۳—

۵۹۱۵/۱۳۵۸ع—۱۵۱۱ع) نے ایک موقع پر کہا :

(۳) "لہجی پوری سب کوئی جھوڑے۔"

شیخ بیہول گجراتی کے متعلق ، جو نظام الدین اولیا کے مرید ، شیخ لطیف کے لڑکے اور شیخ عزیز اللہ متوکل کے والد ہیں ، یہ مشہور تھا کہ :

(۴) "وقت شیخ بیہول جیسا بڑے تپسا سمجھ ، اپنی پٹن کسے لکھے۔"

سلطان لطف الدین نے ، جسے حضرت شاہیہ (شاہ عالم) سے حد توجہ عقیدت تھی ، ان کی مدح میں یہ شعر کہا :

(۵) منجھن شاہ جہانیاں جس دینا سبجان

شاہوں کیرا شاہ توں دولہ جل تیری آن

سلطان سکندر نے ایک موقع پر یہ شعر ادا کیا :

(۶) "پر موا مرید جوگی ہوا۔"

نویں اور دسویں صدی ہجری کے متعلقہ بالا ملفوظات کے مطالعے سے کئی

بالیں سامنے آتی ہیں ؛ ایک تو یہ کہ زبان ابھی سیتال حالت میں ہے اور اس میں

۱۔ جمعات شاہیہ : (قلی) انجمن ، ورق ۱۰۰۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ مرآة سکندری میں لفظ یگرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "بزبان گجرات

ہندوان گجرات غدر دو را گویند" ، ص ۷۱۔

۴۔ مرآة سکندری : ص ۱۱۱۔

۵۔ مقالات شیرانی : جلد اول ، ص ۱۵۰۔

۶۔ جمعات شاہیہ : جلد پنجم (قلی) بحوالہ نوائے ادب ، جلد ۵ ، اکتوبر ۱۹۵۳ع ،

ص ۳۳۔

ملفاتی اثرات تیزی سے جذب ہو کر اظہار کی قوت کو سہارا دے رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات میں بیک وقت مختلف رنگ ، مختلف اثرات اور مختلف لہجے ایک دوسرے سے آنکھ پھولی کھیل رہے ہیں ۔ جو بھی اس زبان کو استعمال کرتا ہے ، اس میں اپنی مادری زبان کا رنگ شامل کر دیتا ہے ۔ اس طرح ہر اس شعرے کو ہندوی کا نام دیا جا رہا ہے جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات کی زبان ہر پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی ، براج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات چت واضح ہیں ، اور ان سب کو ملا جلا کر ایک کرنے کے عمل سے ایک ایسا رنگ ابھر رہا ہے جو بادشاہوں سے لے کر فقہروں تک ، صوفیا سے لے کر عوام تک مقبول ہے ۔ ان ملفوظات اور شعروں سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ مختلف طبقے اور مختلف علاقوں کے لوگ ایک دوسرے کی بات اسی زبان کے ذریعے سمجھتے ہیں اور باقی دوسری زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں ۔ اس معاشرتی ضرورت ، رواج اور استعمال سے اردو زبان کا رنگ ابھرتا اور صاف ہوتا چلا گیا ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری میں اس کا رواج اتنا عام ہو چکا تھا کہ مسجدوں اور سزاؤں پر کتبے اسی زبان میں لگائے جاتے تھے ۔ رائے کھڑ احمد آباد کی مسجد میں یہ کتبہ (۵۹۶۳/۱۵۵۵ع) آج بھی موجود ہے :

ننادنیں مسجدھائے کر باندھے ساچی پال

بانو مسجد کے تئیں ہیجیں ملک جلال

تاریخ اس مسیت کی ہوئی سو ہوں مشہور

"مسجد جامع کے بیچ ڈنھایاے لور" (۵۹۶۳)

شولا پور میں ایک کتبہ<sup>۲</sup> پر یہ الفاظ ملتے ہیں :

اللہ لکھبان تو جی پر دو جہاں

ہر دم کاہمہ کھو بابا جی ضابطخان

ضابط خان کا سال وفات ۹۹۹ھ (۱۵۹۰ع) ہے ۔

ان ملفوظات ، شعروں اور کتبوں کے بعد جب ہم شاہ وجیہ الدین ملوی

۱۔ اس کتبے کا ایک نقش انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں موجود

ہے۔ (ج۔ ج)

۲۔ گماہی "تقریر" دہلی ، شمارہ ۲ ، ص ۲۹۴۔

گہرائی (۵۹۱۰—۵۹۹۸/۱۵۰۳—۱۵۸۹ع) کے ملفوظات، فقروں اور فارسی عبارت میں احتمال کلمے والے اردو زبان کے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں تو میں ان کی زبان زیادہ صاف نظر آتی ہے۔ شاہ وجیہ الدین علوی، شیخ بد غوث گوالیری (م ۵۹۷۲/۱۵۷۲ع) کے مرید تھے۔ درس و تدریس ان کا پیشہ تھا اور ان کے شاگرد و مرید مارے دجرات میں بھیلے ہوئے تھے۔ ان کے مریدوں نے "بہرالحقائق" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں سوال فارسی میں ہیں اور ان کے جواب، جو شاہ وجیہ الدین نے دیے ہیں، اردو میں ہیں۔ یہ چند جوابات دیکھیں جن سے اس زمانے کی زبان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

(۱) انہوں کو کیا کشف ہوئے یا نہ ہوئے کام اس کا ہے۔

(۲) کیا ہوا جو بھوکوں سوا۔ بھوکوں مومے تیں کیا خدا کون الہڑیا۔ خدا کو الہڑنے کی استعداد ہو۔۔۔

(۳) جیسی غیل پکڑے لہا ارادہ دیوے۔ اگر عبد کی غیل پکڑے عہدیت ارادہ دیوے۔

(۴) عارف اے کہوں جو خدا سے بھریا ہوئے۔

(۵) اگر کسی کون لہوڑی بھی صفا ہوئے جو حرام لہہ کھارے یا حرام فعل کرے تو بیچ پاوے۔ دوجے بار بھی پاوے۔ تیرے بار بھی پاوے۔

اسی طرح ایک اور مخطوطہ<sup>۱</sup> میں شاہ وجیہ الدین علوی کے بہت سے اردو فقرے ملتے ہیں جو فارسی عبارت کے درمیان احتمال میں آئے ہیں۔ ان میں سے چند چار، نقل کیے جاتے ہیں:

(۶) رات دن خدا جنوں کی مدح کرے۔

(۷) نہ نہ یوں تو ذوق نہ ہووے۔

(۸) انہوں کون کیا فائدہ۔

۱۔ خانمہ مرآۃ لحدی میں سال ولادت ۵۹۹۸ درج ہے، ص ۷۰۔ اور انبار الاخبار (فارسی) صفحہ ۱۵۹ پر سال ولادت ۵۹۹۷ دی ہے: "ولادت او در سنہ حج و تسعین و تسع و مئید"۔ مطبع مجتبیٰ دہلی ۱۳۰۹۔ (ج ۱ ج ۲)

۲۔ بہرالحقائق مملوکہ امیر صدیقی امردہوی۔

۳۔ مجلس نقوش: ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۹۷-۱۰۳، مطبوعہ اعلیٰ کتب خانہ، لاظم آباد کراچی، ۱۹۵۷ع۔

(۹) آپس چپکے (چپکے) مار کر قبول کرے گا۔

(۱۰) جب ترقی پکڑیں گے آپس درس کہیں گے۔

(۱۱) آقا شیخ عربی کا تقویٰ کہاں میرا مکان کہاں۔

(۱۲) سب چھوڑ بیٹھے تو شنب فائدہ ہو جاوے۔

(۱۳) یک ہوں یا دو ہوں۔

(۱۴) ایک گہری یا دو گہری یا چار گہری۔

(۱۵) تمہی اچان رہتے ہو۔

(۱۶) ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں۔

(۱۷) فقیر پر لڑش تو نہیں۔

ان ملفوظات اور فقروں کا اگر نویں صدی ہجری کے ملفوظات اور فقروں سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ دسویں صدی ہجری میں زبان نسبتاً زیادہ صاف ہو گئی ہے۔ دوسری زبانوں کے اثرات یا تو اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں یا پھر اردو زبان کے نئے معیاری کینڈے سے خارج ہو گئے ہیں۔ قطب عالم اور شاہ عالم کے ملفوظات میں حوا اکھڑا اکھڑا پن ہے وہ شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات میں نہیں ملتا۔ جہاں مقابلہ شائستگی، لڑسی اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس عرصے میں زبان دھل تنجہ کر اتنی ضرور نکھر گئی ہے کہ اب اسے زیادہ مؤثر طریقے سے احتمال میں لایا جاسکے۔ ایک خاص اور قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ دکنی اردو کے اثرات بھی شاہ صاحب کی زبان پر جیسے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً "ہنچ ہیں" (ہم ہی ہیں) میں "ج" بمعنی "ہی" دکنی اردو میں مرہٹی سے آئی اور گجرات میں بھی جوڑ زبان بن گئی۔ اسی طرح "ولیوں کیاں صفتاں ہوتیاں ہیں" میں پنجابی اثرات جو دکنی اردو میں قدم قدم پر نظر آتے ہیں، گہرائی اردو کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ دسویں صدی ہجری اس اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں مختلف زبانیں، مختلف لہجے، مختلف اصول و قواعد ایک جان ہو کر اپنی ایک الگ شکل بنا لیتے ہیں۔ شاہ وجیہ الدین علوی کی زبان شمال، دکن اور گجرات کی زبان کو اپنے دامن میں اسی سطح پر سمیٹ لیتی ہے اور یہی ان کے ملفوظات کی لازمی اہمیت ہے۔

ملفوظات کے مطالعے کے بعد نویں صدی ہجری کی اس لغت کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقریباً ۵۸۳۷ (۱۱۳۳ع) میں تصنیف ہوئی۔ لغت کا نام "بہر الفضائل" ہے اور مصنف کا نام فضل الدین بلخی ہے۔ فضل الدین بلخی، احمد آباد کے پاس

کری لاسی ایک قصے کے رہنے والے تھے اور اپنے علم و فضل کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ "بحر الفضائل" بنیادی طور پر عربی فارسی کی لغت ہے لیکن آج اس کی اہمیت "باب چہارہم" کی وجہ سے ہے جس میں ان ہندوی الفاظ کو جمع کیا گیا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ باب چہارہم کا عنوان "در الفاظ ہندوی کہ در نظم بکار آید" قائم کیا گیا ہے۔ لغت کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مصنف نے اسے مرتب کرنے وقت ہندوی علوم و فنون، اصطلاحات اور مختلف چیزوں کے مروج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے۔ ایک فصل میں ہندوستان کے پہولوں کے نام دیے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر نام آج بھی اردو زبان میں مستعمل ہیں۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ "ہلخی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی تالیف میں داخل کیے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اردو میں بغیر کسی تغیر و تبدل کے ہمینہ رائج ہیں، جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان ہمارے مروجہ نظریے کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے۔" ذیل میں ہم چند الفاظ کی فہرست "بحر الفضائل" سے نقل کرتے ہیں تاکہ اردو زبان کے، جو اس زمانے میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم تھی، ذخیرۃ الفاظ کا اندازہ کیا جا سکے :

"جنبہائی (جانبی)، بالک، گرہلہ، گھرگھٹ (گیرگٹ)، کنوار، چونہ، برہنہ، جلاہ، چکناچور، کولہ (کوڑہ) ددمنائی، ساندہ، بڑی لولک، ہری چولائی، زہر، بکھان کترنی (گالا گالا)، بھوج پتر، تملائی، جنجرو (گھونگھرو)، اکھروت (اخروٹ)، سوور (سور)، تالبہ، گندگندی، دھوان، گوہن، چوک، سیدھی، تھوڈومی (تھوڑی)، تھالہ، چھاچھ، کیسی، پھٹکری، مسک، کجور (کھجور)، تھوھر، ستو، تری (تلی)، چیل، چولر (چوڑ)، پھری، کلتو، صفیل (فصیل)، سنداسی (سنڈاسی)، ماندر (بندر)، گونکہ (گھونگا)، گہنڈہ، کرچھن (کرچھا)، پھول، کولہی، چھوہولدری، ڈھینگ، کنورہ، سونڈن (عقیدہ)، مہتی، پھنگ، گھاس، پھٹکری، کچھہ (کچھوا)، وغیرہ وغیرہ۔"

یہ لغت جس میں اردو زبان کے ڈھائی سو سے زیادہ الفاظ ہیں، جغرافیہ، ہشت موسیقی اور عروض کی بابت معلومات ہم پہنچاتی ہے۔ "بحر الفضائل" میں ایک اردو

کا شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ یہی وہ زبان ہے جو مسلمانوں کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیل کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہونے لگے تھے اور دوسری طرف اس کے اشعار خیالات و اصاحات کی ترجمانی بھی کرنے لگے تھے۔ شعر یہ ہے :

دیکھ دیکھ یو پر گھر جاوے کس لہ لہو نیند نہ آوے

اسی زبان کو ہلخی "ہندوی" کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ "بحر الفضائل" کا مصنف گجرات کا رہنے والا ہے۔ علاء الدین خلجی (۶۹۵ھ—۷۱۵ھ/۱۲۹۵ع—۱۳۱۵ع) کے زمانے کا مشہور شاعر فخر الدین قسواس جس نے، "فرہنگ نامہ" کے نام سے سب سے پہلے ایک ایسی لغت مرتب کی جس میں ہندوی الفاظ معنی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے گئے تھے، غزلہ کا رہنے والا تھا۔ اسی طرح ولح حاجب خیرات ۷۷۳ھ (۱۳۷۱ع) میں "دستور الافاضل" کے نام سے، نیروز شاہ لعلی (۷۵۲ھ—۷۹۰ھ/۱۳۵۱ع—۱۳۸۸ع) کے عہد میں، اسی قسم کی ایک دہیک مرتب کرتا ہے۔ قاضی بدر الدین دہلوی ۸۲۲ھ (۱۴۱۹ع) میں "ادات الفضلا" تالیف کرتے ہیں جس میں "فرہنگ نامہ" اور "دستور الافاضل" کی طرح ہندوی الفاظ، معانی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان سب مصنفوں کی مادری زبانیں مختلف ہیں لیکن "ہندوی الفاظ لکھنے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کر کے صرف اُس خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم از کم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرۃ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے۔"

جولسانی عمل گجرات کی اردو زبان کے فظوں اور ملفوظات میں نظر آتا ہے کہ مختلف زبانوں کے الفاظ و اثرات نئے لہجوں کے ساتھ ایک دوسرے سے مل کر ایک ہو رہے ہیں، وہی لسانی عمل سارے برعظیم کی طرح، ان ناموں میں بھی نظر آتا ہے جو گجرات کے مسلمانوں نے اپنے بھوں کے رکھے یا اپنے بزرگوں کو جن ناموں سے بکرا؛ مثلاً شاہ راجو قتال، شاہ پاران، میاں جی، قاضی پابلندہ، بابا ڈھولک، منجھن میاں، سلطان محمود بیگڑہ، الف خاں بھوکالی، مولاجی، سید بدھن، شاہ بھیکن، میاں منجھلا، جال پتھری، بی بی جی، موسیٰ سہاک،



بابا مخوجو، بابا کرامت، بیبی یجدہ، مولانا میاں وغیرہ۔ یہ نام جہاں دو کپھروں سے مل کر "تیسرے کپھر" کے بننے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں، وہاں اسی تیسرے کپھر کے لسانی عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ اردو اسی تیسری تہذیب کی نمائندہ علامت ہے جس میں ہمارے بزرگ کی لسانی و تہذیبی روح شامل ہے۔

آئیے اب نویں اور دسویں صدی ہجری کے ممتاز شعرا کے کلام اور روایت کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ شاعری کی اس روایت نے گجرات میں کیا شکل اختیار کی اور آئندہ دور کی شاعری اور روایت کو کس طرح متاثر کیا۔



## تیسرا باب

نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت

(١٩٠٠-١٩٠١)

اردو شاعری پر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور اسطور کا پڑا ہے۔ وہ لوگ، جو یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف و محض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنا یا اور ہندوی روایت و فکر کو نظر انداز کیا، بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان و ادب پر چوٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہی ہے۔ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوئی ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کر کے جو سارے برعظیم میں فاتح ہستیوں، بھگتی کال اور نرگن وادی شکل میں رائج تھا۔ خواجہ محمود سعد سلان، امیر خسرو، بابا فرید، بوعلی فلندری بانی ہی، شرف الدین جہنی منیری، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دہلوی، علی جوگام دھنی، کرو فانک، میراجی شمس المشاق، ابراہان الدین جامی وغیرہ مثال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں۔ اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برعظیم میں بھیجن، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانہ قدیم سے چلی آ رہی ہیں۔ لیکن جب اس روایت کو استعمال ہوتے ہوئے پانچ صدیاں گزر گئیں اور اس میں نئے نئے فنون کی تخلیق پیاں بیھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی تو آنے والی نسلوں نے رفتہ رفتہ اُسے ترک کر دیا اور فارسی زبان و ادب سے نئی قوت حاصل کر کے اپنی تخلیق کی آگ کو روشن رکھا۔ ہمارے اپنے زمانے میں جو حیثیت، نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں، انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے، وہی حیثیت پہلے ہندوی روایت، اصناف و فکر کی رہی ہے اور پانچ سو سال بعد بھی حیثیت فارسی ادب و فکر کو حاصل ہو جاتی ہے۔ رد و قبول کا یہ فطری عمل ہے۔ یہ لالوں فطرت ہے کہ

۱۔ بہ صوبہ نام لفظ الکرام ، مرآۃ احمدی (جلد اول) ، خانمہ مرآۃ احمدی اور مرآۃ سکندری سے لیے گئے ہیں ۔

انسانی ذہن ایک ہی ڈگر، ایک ہی راستے پر ہمیشہ نہیں چل سکتا۔ تبدیلی کا یہ عمل رک جائے تو مارا معاشرہ خود اندر سے گھٹنے مڑنے لگے۔

گجرات میں تصوف نے جس طرح اپنا رنگ جا کر سالوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی نوعیت شمال سے مختلف تھی۔ یہاں گہرے ہندوی اثرات نے اسلامی تصوف کے ساتھ مل کر ایک ایسا روپ دھارا جس نے ایک طرف ان لومسلموں کو، جو قدیم ہندو روایت کے ہاتھوں پروان چڑھے تھے، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے ان کی کلیا کاپ بھی کر دی۔ اتنے گہرے ہندوی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ ہمیں کہیں اور نہیں ملتا۔ جیسے یہ روایت دکن پہنچ کر میراجی شمس العشاق اور ان کے سلسلے میں برسوں پروان چڑھتی رہتی ہے۔ یہاں موسیقی کا استعمال بھی زیادہ ملتا ہے۔ جکری (ذکری) جو سازوں پر گھٹی جاتی تھی، مناجات، حمد اور ذکر خدا کا ایک نیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے۔ کرشن مہاراج کا گہرا اثر بھی یہاں کی شاعری پر ملتا ہے۔ وحدت الوجود اور دوسرے اسلامی تصوف کے نکات بھی ہندو اسطور کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ عشق و محبت کے تصورات پر بھگتی کال کا اثر واضح ہے۔ گجری اردو شاعری کی بحر، اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں۔ فارسی کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ ہمیں فارسی اصناف شاعری، صنایع و رمزیات کی مقبولیت و رواج کا احساس ہو سکے۔ گجری شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں لومسلم ایک کشش، ایک دلکشی محسوس کر سکیں۔ اس میں نئے عقیدے کی چھوٹ بھی ہے اور قدیم ہندو روایت کی واضح جواہر بھی۔ گجری شاعری کی روایت الہی اثرات سے مل کر بنی اور نشو و نما پاتی ہے۔

شیخ بہاء الدین باجن (۵۷۰ھ—۵۹۱۲/۱۳۸۸ع—۱۵۰۳ع) تصوف اور شاعری کی اسی روایت کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ شیخ باجن برہانپور کے رہنے والے اور شیخ معزز الدین کے بیٹے تھے۔ موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اور اسی مناسبت سے باجن قنصل رکھا۔ ایک سو بائیس سال کی عمر میں انتقال ہوا۔ شیخ رحمت اللہ کے مرید تھے۔ قدیم اردو میں شیخ باجن غیر معمولی اہمیت کے مالک ہیں۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے نام سے فارسی نثر میں ان کی ایک تصنیف یادگار ہے جس میں صوفیائے حلق کے کلمات کے علاوہ، خصوصیت کے ساتھ اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں۔ کتب فارسی میں ہے لیکن باجن نے جاپا اپنا اردو کلام بھی دیا ہے۔ اس کتاب کے ایک باب میں،

جسے ”غزنیہ پنم“ کہا گیا ہے، شیخ باجن نے دوسروں کے اقوال کے ساتھ ساتھ اپنے اشعار، جگریاں اور دویرے بھی دیے ہیں۔ ان اشعار کی زبان لوہی ہندی و جگری کی زبان ہے اور ان میں اسلامی اور ہندوی اثرات مل جل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری اردو کے ساتھ مخصوص ہے۔ یہی اردو شاعری کی پہلی اور قدیم ترین روایت ہے۔ ”خزائن رحمت اللہ“ کے ”غزنیہ پنم“ کی ابتدائی صورت اس لیے اہمیت رکھتی ہیں کہ ان میں باجن نے ”جگری“ کی تعریف کی ہے اور اس کے مقصد و مہمت پر روشنی ڈالی ہے۔ باجن نے لکھا ہے:

”در ذکر اشعار کہ مقولہ این فقیر است، یزبان ہندی جگری خوانند و قوالان ہند آرا در پردہ ہائے سرود می نوازند و می خوانند۔ بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضہ اشیاں و وصف وطن خود کہ گجرات است و بعضے در ذکر مقصد خود و مقصودات مریدان و طالبان و بعضے در ذکر عشق و محبت۔“

جکری (جگری)، ذکری کی گجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکر خدا، ذکر رسول، ذکر پیر و مرشد، ذکر تجربات باطنی و واردات روحانی کو اس طور پر ایسے اوزان اور ایسے عام لہجہ الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ اُسے گایا بھی جا سکے اور سازوں پر بجایا بھی جا سکے۔ جگری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگینوں کے ان بولوں کی تھی جنہوں کا بجا کر لوگوں کے اندر عالم وجود و سرور پیدا کیا جا سکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مضامین بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔

محبت کے اعتبار سے جگری، باجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دویروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ باجن کے ہاں اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار، جو ہم قافیہ ہوتے ہیں، ”عقدہ“ کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنہیں ”پن“ کہا جاتا ہے۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، ”قنصل“ کہلاتا ہے۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا انک، لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔ ہر ”گیت“ سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اُسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے؛ مثلاً ”عقدہ در پردہ صبا“، ”عقدہ در پردہ ہلاول“، ”عقدہ در پردہ کدار“، ”عقدہ در پردہ لٹ“ وغیرہ۔

۱۔ خزائن رحمت اللہ: شیخ باجن (نامی)، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

شیخ باجن نے اپنی زبان کو کہیں ”زبانِ ہندوی“ کہا ہے اور کہیں ”زبانِ دہلوی“، اور اس کے تحت جو گیت دیے ہیں وہ سب قدیم اردو کے نمونے ہیں۔ اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ زبانِ دہلوی اور زبانِ ہندوی دونوں ایک ہی زبان کے دو نام تھے۔ زبانِ دہلوی اُسے اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ زبان گجرات میں دہلی میں سے چنچلی تھی۔ اب اس زبان کی، جس طرح کہ وہ شیخ باجن کے ہاں استعمال میں آئی ہے، چند مثالیں دیکھیں :

عقدہ در پردہ مباحی :

سب بھل باری تو ہیں بھولرا جو بھر لیو پاس  
داول میرا راج کرے دی بندر کے پاس  
باجن باجن باجن تیرا تجھ باجین لا جیون میرا

یہ زبان و بیان اور یہ اندازِ باجن کے کلام کا عام رنگ ہے۔ اس میں روایت اور اس کے رمز و کنایہ سب ہندوی ہیں اور لفظوں کی قرعہ بازی اور وزن سے پیدا ہونے والی موسیقی کی جھٹکار بھی ہندوی ہے۔ عقدہ کا ایک پین (بند) اور دیکھیں :

جب لگ رہا ہے میری میری کہوے شاعر بوراؤں  
مہ لہو بھر لیو تیرا لاؤں کریم و رحیم تیرا ناؤں  
باجن جو جو جیوے تجھ ناؤں بھربور رہا توں سب کے لوہاؤں  
تجھ ناؤں کی میں ہونی واری جاؤں

یہاں بھی ہندوی روح تصوف کا راگ چکا رہا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو آگے چل کر گرو نانک کے کلام میں چمکا اور یہی انداز ہے جو گرنٹھ صاحب میں بھگتوں کے کلام میں نظر آتا ہے۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح، ہندوی رمز و کنایہ کے ذریعے خود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں، اس رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ اب ہم باجن کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبتاً زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں، جو روح ان پر سایہ مگن ہے اور جس فکر سے انہیں ملا رہی ہے، وہ خالص ہندوی ہے۔ ”در پردہ مباحی“ کا یہ پین دیکھیں :

اللہ سچے کوئی ہوئے اللہ اور جگ اس کا ہوئے  
من مراد گھر بیٹھے ہارے اس کو مار نہ سکے کوئے

کوئی اللہ سچے اللہ کسے سہیں باجن درویش پر مٹاویے  
اللہ ہوں کوچہ سمجھی لٹھی چکھارے  
ایک اور ”عقدہ در پردہ مباحی“ کا یہ پین دیکھیں :

سوئے شیخ رحمت اللہ شیخ سیوی ہائے اللہ  
وشن اندر برے اور ماحبت کی حاجت ہو  
باغ سہارا ہے دربار واک چنبری زور امام  
ساہر کمارے کھارا تھا زيارت اوسے شاہ شہاد  
شیخ عزیز اللہ بن قطب سمانکیر باجن کو تمہیں ہو دستگیر  
شاہ رحمت اللہ ہے سام در

یہاں بھی فکر و احساس پر ہندوی روایت ایسا رنگ چڑھا رہی ہے۔ ”عقدہ در پردہ لٹ“ کا یہ بند پڑھے اور دیکھیں کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہا ہے اور کس روایت کو سامنے لا رہا ہے :

نہراو کھولو ری ہار دہلاؤ مکھو  
جس مکھو دیکھیں میری نیو جی مکھو  
جس مکھو دیکھیں دکھ دلہو جاوٹ  
رحمت کا درمن باجن ہاؤے

یہاں بھی ہندوی روح نظر آتا ہے۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح، ہندوی رمز و کنایہ کے ذریعے خود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں، اس رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ اب ہم باجن کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبتاً زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں، جو روح ان پر سایہ مگن ہے اور جس فکر سے انہیں ملا رہی ہے، وہ خالص ہندوی ہے۔ ”در پردہ مباحی“ کا یہ پین دیکھیں :

شوابر محبت بھر بھر ہوائے اشرف عشقت انور نوالے  
پس روئے سول ملامانی نبی رسول کی چنوں جالی  
بھکاری آیا عیدی مانگے پیری کا کچھ تجھ دھر ساکے  
صحت تن اور عمر درواز رزق فراخ آویں نماز  
اوکن سکی کن کر لہیں باجن کو دیکھن لہیں

اور اس کے ہند "عقلہ در پردہ لوری" بڑھے :

عقلہ : کیوں نہ لاؤں چنداں اب ماہ پرینالا بنا  
ہیں : ہند جو لایا چندنا چوہا چولہ سہوئے  
ہوں جو آنی نوشہ کی میرا جیورا ہوئے  
جائی جوئی سوگرا چن چن لایا مال  
کچھ کندری کچھ کھولے شہ تیری تالیں تھال  
مائی چنے مل کر دیویوں آسما  
ہم بنا بنی جیوے ری کور لک پرہا  
نقلش : ہاجن تیرا ہاؤلا تیرہ کلون تیرے دھکے  
لیں ہند مصطفیٰ<sup>۴</sup> میں نور جگ میں جھکے

موسیقی کی یہ روح ، لفظوں کی یہ حلاوت ، جذبے کی یہ حرارت ، جو ہاجن کے کلام میں دس گھولتی ہے ، آج بھی ہمیں اس لیے متاثر کرتی ہے کہ یہ موسیقی آج بھی زندہ ہے ۔ شیخ ہاجن کا کلام گانے جانے کے لیے مخصوص "سروں" کے مطابق ترتیب دیا گیا ہے ۔ اس میں ہند اسلامی تصوف کا مزاج سراپت کیے ہوئے ہے جو ہندو اور مسلمان دونوں کو متاثر کرتا ہے ۔ ہاجن کے کلام میں مزاج کی ٹھٹھک اور نرسی ، نیرالہ صدا کا لوچ اور لہجے کی مٹھاس ہیں آج بھی بھلی لگتی ہے ۔ شاہ ہاجن کے کلام میں اوزان سب ہندوی ہیں ۔ فارسی و عربی لفظوں کو بھی اسی مزاج میں ڈھالا گیا ہے ۔ جمع ، مضارع اور حاصل مصدر بنانے کے لیے بھی ہندوی صریح استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس زبان پر ہیک وقت برج بھاشا ، کھڑی ، پنجابی ، رائیکی ، گجراتی اور راجستھانی کے ملے جلے اثرات نظر آتے ہیں ۔ ان سب زبانوں کے اصول و قواعد بھی مل جل کر استعمال میں آئے ہیں ۔

نویں اور دسویں صدی ہجری کی اسی ادبی روایت کے دوسرے نمائندے قاضی محمود دریاہ (۱۱۸۷ھ-۱۲۵۳ھ/۱۸۰۱ء-۱۸۳۸ء) ہیں ۔ محمود دریائی کجرات

۱۔ شاہ ہاجن کے کلام کے یہ نمونے "خزائن رحمت اللہ" (مخطوطہ) ابن تری اردو پاکستان) سے لیے گئے ہیں ۔

۲۔ قصد الکرام : جلد اول ، مطبوعہ ممبئی ، ص ۸۱ اور خزینۃ الاصفیا ، مطبع نمر ہند لکھنؤ ، جلد دوم ، ص ۸۰ میں سال وفات ۱۱۹۲ء دیا ہے ۔ مؤلف خزینۃ الاصفیا (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کے ان برگزیدہ صوفیا میں سے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے ۔ قاضی صاحب کجرات کے خواجہ خضر کہلاتے ہیں ۔ دریائی لقب کی وجہ بیان کرتے ہوئے صاحب "تغذہ الکرام" نے لکھا ہے کہ :

"قاضی محمود بعد از رحلت پدر بر مستند ارشاد بمکتب جنت ۔ بزرگی و خوارق ایشان عالم را فرو گرفت و خدمت عالم آب ہم ہایشان تعلق داشت ۔ اکثر در کشتیہائے قباہی کہ یاد ایشان مینمود ساحل مراد میرسدند ۔ ازیں سبب "دریائی" لقب خاص مقرر گشت"<sup>۱</sup>۔

قاضی صاحب پیرپور کے رہنے والے اور اپنے والد قاضی حمید عرف شاہ چاہلندہ کے مرید تھے ۔ شاہ چاہلندہ ، شاہ قطب عالم سے ارادت رکھتے تھے ۔ قاضی محمود اور شاہ عالم کے درمیان محبت کا گہرا رشتہ تھا ۔ قاضی محمود دریائی الہیں منجھن شاہ کے نام سے پکارتے تھے ۔ قاضی صاحب سے بہت سی کرامات بھی منسوب ہیں لیکن ان کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ولولہ عشق ہے ۔ میر علی شیر قانع نے لکھا ہے کہ "ہکام جوانی از مقام غوثیت در گزشتہ مقام عبودیت در رسیدند"<sup>۲</sup>۔ "مزاج کی اس کیفیت اور عشق کی اس گرمی کا اثر ان کی شاعری پر گہرا ہے ۔ یہی رنگ ان کی شاعری و شخصیت کا نمایاں رنگ ہے ۔ سب تذکرہ نویسوں نے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے ۔ "مرآۃ احمدی" میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

"قاضی محمود از غلبات عشق پیوستہ بر حسب حال نقیض عاشقانہ عبارت ہندی در مفاہات ہندیہ بطرز دل پسند می بست"<sup>۳</sup>۔

بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ

نے یہ قطعہ تاریخ بھی درج کیا ہے :

حضرت محمود شیخ باکال سالک مشکل کشا محمود داں

شد چو زین دلیاتے ہای درجواں سالر و جلیر او بگو شیخ ہدا

لیکن یہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ ان کی وطن کو واپسی کا سال

ہے ۔ مولوی عبدالعق نے قدیم اردو ، مطبوعہ کراچی ، ص ۹۴ میں سال

وفات ۱۱۹۲ء دیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

۱۔ قصد الکرام : جلد اول ، ص ۷۹ ۔

۲۔ ایضاً : ص ۷۹ ۔

۳۔ خانہ "مرآۃ احمدی" مطبوعہ کتبہ ص ۱۲۱ ۔



”خزینۃ الاصفا“ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے :

”صاحب ذوق و محبت و عقل از عظمت خلقائے شاہ عالم گجراتی است۔

اشعارِ عاشقانہ بربانِ ہندی فرمودے کہ قولانِ آن دیار بوقتِ سیاح اشعار

آجیناب مجلسِ اصفا میخوانند و نہایت موثر سی باشند۔“

عشق کی اس شدت کا ناصی محمود دیوانی پر یہ اثر تھا کہ ان کے سارے کلام سے اس جذبے کی گہری احساس ہوتا ہے۔ اس عشق کا اظہار اللہ رسول اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی محور پر گھومتے ہیں۔ عشق کی اس آگ کو وہ موسیقی کی نرسمی اور بھوار سے ٹھنڈا کرتے ہیں۔ ان کا بیشتر کلام، شیخ باجن کی طرح، گانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ موسیقی سے ان کی دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ جب وقتِ مرگ قریب آیا تو محفلِ سیاح منعقد کی۔ وجد و حال کی کیفیت نفس کی کیفیت میں بدل گئی۔ اسی حالت میں مجدے میں گر پڑے اور جاں بحق تسلیم کر دی۔

قاضی محمود دریائی کے ضخیم دیوان میں، اس دور کی مقبول و مروجہ روایت کے مطابق ہندوی روایت چھک چھک کر بول رہی ہے۔ پورے دیوان کے مزاج پر، لہجے اور اسلوب پر، آہنگ اور نغم پر، اوزان و محور پر، اصناف اور انتخاب الفاظ پر ہندوی مزاج کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ قاضی صاحب کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری کی روایت گجرات میں اس سطح پر آگئی ہے جہاں آئے ادب کے ایک سہار کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کا صلیف پیدا ہو گیا ہے اور اب بات کو زیادہ اعتدال کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے۔

قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو غنائی راگ راگنیوں اور مسروں کے مطابق ترتیب دیا ہے؛ مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں : جگر در پردہ ہلاول، در دھامری، در ملہار، در کدوا، در کابان، در بھا کرہ، در مارنگ، در پردہ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں : وصالیہ، عشقیہ، طلبیہ، فراقیہ، توحید، ترکی غرور، عداوت، مدھی، غم، مدھی وغیرہ) در توڑی، در اساوڑی وغیرہ۔ وہ شیخ باجن کی روایت جگر در پردہ ہلاول کا ذریعہ بنائے

۱۔ خزینۃ الاصفا : جلد دوم، ص ۸۰، مطبوعہ نیر ہند لکھنؤ۔

۲۔ دیوان قاضی محمود دریائی : (قلی)، البین ترقی اردو پاکستان۔ کلام کا نمونہ اسی نسخے سے لیا گیا ہے۔

اور آگے بڑھاتے ہیں۔ کلام میں اپنے والد و مرشد کا ذکر بار بار کرتے ہیں :

قاضی محمد تن شاہ چاہلندا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے

محمد سنوری سائبان ہم اس بن اور نہ بھاوے

(در ہلاول، نمبر ۱۶، ص ۱۰)

اس زمانے میں، ہندوی روایت کے مطابق، شعرا اپنا ایک ہندوی تخلص بھی رکھ لیتے تھے جو عام طور پر ہندی شاعری میں لاتے تھے۔ کبیر نے اپنے نام کے آگے داس کا لفظ بڑھا کر کبیر داس کر لیا۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے اپنا ہندوی تخلص الکہ داس اختیار کیا۔ اسی روایت کے مطابق محمود بھی بار بار اپنے نام کے ساتھ داس کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ جیسے :

نبی محمد اللہ پتارا محمود داس مورا تازی

محمود دریائی کے کلام سے محسوس ہوتا ہے کہ ہندوی روایت کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے۔ اس کا اثر زبان و بیان پر بھی ہے اور رسم و کلام پر بھی۔ ”در ہلاول“ سے یہ پتہ دیکھتے ہیں :

سائبان کن ایک ہار اکھار ہوں دکھیا کروں جوار

تیرے مکھڑے کے بلہار

محمود سائبان سوک تیرا توں تو سورت سائبان میرا

کروں ہاری سار

است نبی محمد کی یہ محمود تیرا داس

برکت پر چاہلندا سائبان پوروں من کی آس

”در دھامری“ میں بھی جی ہندوی رنگ و روایت غالب نظر آتے ہیں :

محمد درمن سائبان کا بھاوے چنت میری اور ناوے

جب ہنس مکھ آپ دکھلاوے سب سہتان باوری لاوے

چوہ چاند آجیار جاوے

اس روپ کلوے کھوتا دیکھ تاروں نیچ نہ سہتا

کر پتہ سورج مکھ رہتا

منگل بدھ پر سہت آوے ”مکتر سنہر ہار جوارے

راہ کیسالی لون اتارے

قاضی محمد میرے من بھایا چاؤں چاہلندا پر میں پایا

ان محمود کوں سہت ملایا

سارے کلام میں فراق کی کیفیت اور محبوب کے درشن کی تمنا ہے ، اسی لیے انتظار میں ہر دم آنکھیں کھلی ہیں ۔ معلوم نہیں محبوب کب آ جائے ۔ ”در ہلاول“ کے یہ بول دیکھیے :

جاگ بھاری اب کیا سوئے      رین کہنی تھوں دن کیا کھوئے  
سوئی میٹ نہاے کوئے      کھڑی رہا کن سوئے سوئے  
جس کے نہ کون اونگ ناوے      سو دھن کیوں سو رین گناوے  
جاگ جاگ نہ ہلاوے      سوئے بیٹھے کیوں نہ پاوے  
عمود نہ جاگ نہ کون راوے      سو کر میت بیچھیں پھتاوے

عشق کی جی کیفیت بدلے ہوئے اشاروں کے ساتھ ”در دھناری“ میں ملتی ہے :

نہن رنگیلوں کے قربان      نہن چہیلوں کے قربان  
نہن جنجالوں کے قربان      نہن سلوٹوں کے قربان  
جن دیکھے سورہ کر دھو لے آہں گرے ندھان  
دیکھت نہن مرگ میں موئی جھیل ہوئی لسان  
ہنکھی ہنٹھی دیکھت موئی کالی کہنی جان

جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قاضی محمود کا موضوع۔ سخن عشق ہے اور اس عشق کی ہزار ادالیں ان کے کلام میں جھلکتی ہیں ۔ کبھی یہ عشق خدا اور عشق رسول میں ظاہر ہوتا ہے ، کبھی مرشد کی عقیدت میں ولولہ و وارفتگی بن جاتا ہے ۔ کبھی یہ فراق ہے اور کبھی ترکیب دلیا کے جذبے کو ابھارتا ہے ۔ یہ سارا کلام ، پڑھنے سے زیادہ ، قوالوں کی زبان اور سازوں کے سکیت میں اثر کا جادو جگاتا ہے ۔ اس زبان پر برج بھاشا اور گجراتی کا اثر گہرا ہے ۔ جان ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہندوی روایت پوری طرح چھا گئی ہے ۔

اسی روایت کو گجرات کے ایک اور نامور بزرگ شاہ علی محمد جیوگام دھنی (م ۱۵۶۵/۵۹ء) آگے بڑھا کر نقطہ عروج تک پہنچا دیتے ہیں ۔ شاہ علی محمد جیوگام دھنی ، شاہ ابراہیم کے بیٹے تھے ۔ احمد آباد میں ان کا سزار آج بھی مرجع خاص و عام ہے ۔

گام دھنی کا کلام چلی مرتبہ ان کے ایک مرید ابوالحسن ابن عبدالرحمن فرہشی الاحمدی نے مرتب کیا اور اس کا نام ”جواہر اسرار اللہ“ رکھا ۔ دوسری

مرتبہ ان کے ہوتے سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ نے اسے مرتبہ کیا اور اس پر ایک دیباچہ لکھا جو طویل عربی عبارت سے شروع ہوتا ہے ۔ سید ابراہیم نے وہ فارسی قصیدہ بھی اس میں شامل کر دیا جو چلی مرتبہ ابوالحسن نے تحریر کیا تھا ۔ جہاں تک کلام کا تعلق ہے ، وہ دونوں نسخوں میں یکساں ہے ۔ فرق صرف یہ ہے کہ دوسرے مرتبہ سید ابراہیم نے پورے کلام کو ابواب میں تقسیم کر دیا ہے ۔ دیوان کی ترتیب میں یہ التزام رکھا ہے کہ جن نظموں کا پہلا لفظ الف سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے اور جن کا پہلا لفظ ب سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک سالہ کر دیا ہے ۔ اس طرح ہر حرف کا ایک باب مقرر کر دیا گیا ہے ۔ ہر نظم کو ”مکشفہ“ کہا گیا ہے ۔ ہر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کو ”نکتہ“ کا نام دیا گیا ہے ۔ شیخ باجن نے اپنے گیت یا نظم کو ”مقدمہ“ کا نام دیا تھا ، ہر بند کو ”بین“ کہا تھا اور آخری بند کو ”تخلص“ کا نام دیا تھا ۔ بہت دونوں کے ہاں ایک ہے ۔ جیوگام دھنی کے ہاں ”بین“ ”نکتہ“ ہو جاتا ہے اور پوری نظم مکشفہ کہلاتی ہے ؛ مثلاً ”مکشفہ“ ”نکتہ“ اول در مقدمہ ، ”نکتہ“ دوم ، ”نکتہ“ سوم ، ”نکتہ“ چہارم در تخلص ۔ ”جواہر اسرار اللہ“ میں ایک سی حرف بھی ملتی ہے جو پنجابی کی ایک مقبول صنف ہے اور شاید یہ اردو میں اب تک پہلی ”سی حرف“ ہے ۔

شاہ علی محمد جیوگام دھنی کا کلام فلسفہ ہمہ اوست کا ترجمان ہے اور اس میں ”اثبات توحید و وجود واحد اور اسرار اللہ“ کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے ۔ گام دھنی بہت مشکل پسند شاعر ہیں اور ہر بات کو صرف اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے کلام میں ابہام نمایاں ہو گیا ہے ۔ سارا کلام وارداتِ قلبی ، عرفانِ ذات کے مسائل اور صوبتالہ غیرت میں ڈوبا ہوا ہے ۔ وہ مسائل تصوف کو طرح طرح سے پیش کرتے ہیں ۔ کبھی تمثیل سے واضح کرتے ہیں اور کبھی قصہ کہان کے ذریعے ۔ صاحبِ مرآۃ احمدی نے لکھا ہے کہ :

”جز نقل توحید سرودے ۔ دیوانے دارد ہندی ۔ زبان در روش  
و معنی برابر دیوان مغربی است۔“

- ۱۔ ہم نے سید ابراہیم کے مرتبہ قلمی نسخے ”جواہر اسرار اللہ“ سے استفادہ کیا ہے جو البقم شرق اردو یا کستان کی ملکیت ہے ۔
- ۲۔ شاہد مرآۃ احمدی : ص ۶۵ اور تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۴۱ ۔

گامِ دہنی کے لیے توحید اور ہمہ اوست کا مسئلہ ساری کائنات پر حاوی ہے۔ وہ ساری زندگی اور ساری دنیا کو اسی رنگ سے دیکھتے ہیں۔ جی ان کے کلام کا مرکز ہے۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ ”معلوم ہوتا ہے کہ وہ صفات سے گزر کر عین ذات میں محو ہیں۔ قلب پر وصال کی کیفیت طاری ہے۔ بشر، شجر، قمر، پہول، کالی، غنچہ غرض ہر نام مظاہر قدرت میں محبوبِ حقیقی جلوہ نما ہے اور یہ اس کے لشہرِ محبت سے سرشار ہیں۔ اس سے رنگ رہا کر رہتے ہیں اور محظوظ ہوتے ہیں۔ کبھی مجنوں بنتے ہیں، کبھی لیلیٰ، کبھی شیریں ہیں کبھی خسرو، کبھی دولہا ہیں اور کبھی دلہن۔ محبوب اُن کا بھیس بھرتا ہے اور یہ محبوب کا بیروپ اختیار کرتے ہیں۔ وہ ان پر ناز کرتا ہے اور یہ اس پر ناز کرتے ہیں۔ رنگ اڑاتے ہیں اور ہول کھاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ اپنی محبت میں مگن ہیں۔“ جی وجہ ہے کہ اُن کے کلام میں سوز و سار کی کیفیت آج بھی محسوس ہوتی ہے اور آج بھی، جب کہ ان کے کلام کی زبان مشکل اور غیر مائوس نظر آتی ہے، الفاظ اور اُن کا آہنگ و ترم دل پر اثر کرتا ہے۔ یہ سچے عاشق کے جذبہٴ عشق کا سچا اظہار ہے۔

اُن کی شاعری کا مجموعی مزاج ہندوی ہے جس پر ہندوی اسطور، روایت، صنمات و رمزیات کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ ہمہ اوست کے فلسفے نے شاہِ گمِ دہنی کے اندر دنیا کی رنگ رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کر دی ہے۔ باجن اور محمود دریائی کا کلام بھی اسی ہندوی روایت کی کڑیاں ہیں لیکن گامِ دہنی کے کلام میں ہندوی روایت بہت گہری ہو کر ایک نیا رخ، نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ گامِ دہنی کا کلام ہندوی روایت کا قطعہٴ کمال ہے۔ لیکن جہاں، اور یہ بہت دلچسپ بات ہے، فارسی روایت کے اثرات بھی ہلکے ہلکے جذبہ ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ مظاہر ہندوی روایت حاوی ہے لیکن لاشعور میں ”ردِ عمل کی تحریک“ نے سر اٹھانا شروع کر دیا ہے۔ یہ نقوش اتنے دھندلے اور یہ اثر اتنے پردوں میں چھپا ہوا ہے کہ گامِ دہنی کے کلام میں اسے اڑنے بادل کے سامنے کی طرح کبھی کبھی دیکھا جا سکتا ہے۔ گامِ دہنی کے کلام کے ایک حصے میں، اور ممکن ہے یہ آخری دور کا کلام ہو جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں، یہ احساس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جہاں شروع کر دیا ہے

۱۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۱۸۴۔

اور اسی رنگ کے ساتھ باجن، لاشی محمود دریائی اور گامِ دہنی کے مخصوص رنگِ سخن کی روایت کا پہول کٹھلائے لگا ہے۔ گامِ دہنی کے ہاں فارسی مصرعوں کی گریخ ستائی دہتی ہے، فارسی جھروں کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ کبھی کبھی فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بنتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ع : ”جئے نیم لیلیٰ جو یا لوڑو منجہ جنوں کی نینوں دیکھو“ سعدی کے مشہور فقرے ”لیلیٰ را بچشمِ جنوں باید دید“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”ساجن گھر میں کرے سو لٹکے اے ککن پر ڈھونڈھن جانویں“ فارسی کے مصرع ”یار در خانہ و من گردِ جہاں مہکودم“ سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح ”کان کرو یہ ہم کہانی“ میں کان کرو ”گوش کن“ کا ترجمہ ہے۔ ”دھن تہ پر لٹکے کیوں لکڑے تہ جیسا ساتھی یار دھرے“ میں لٹکے کرنا ”ناز کردن“ کا اور یار دھرا ”محبت داشتن“ کا ترجمہ ہے۔ اسی عمل کے زیر اثر جو گامِ دہنی کے کلام میں فارسی اوزان کا بھی پتا چلتا ہے۔ مثلاً یہ اشعار :

یہ جیو تو رہتا نہیں ہوو من دوکو سہتا نہیں

بہ جگ کہے جستا نہیں ہوو باج بہ کستا نہیں

”وجز مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔ اور یہ مصرعے :

اس ہستی کا کیا پتیارا آج کہوں کل دوجوں مارا

سو کیوں تیں کوں دھرے یار

”ہزج مربع سالم“ کے وزن میں ہیں۔

اگے اب گامِ دہنی کا کچھ کلام بھی دیکھیں تاکہ ان کی فکر، ان کے

احساس اور زبان و بیان کا نقش آجا کر ہو سکے۔

مکاشفہ لکنتہ اول در عقدہ :

آہیں کہیلوں آپ کیہلاؤں آہیں آہیں لیکل لاؤں

لکنتہ دوم :

میرا ناؤں منجہ ات بھاوے میرا جیو منجھے ہر جاوے

میرا لہ منجھے سوہ ماٹے دھری اینی روپ لہاٹے

لکنتہ سوم :

لاگا لہ سو منجھ سوں مینھا جد کا سودھن آپس دینھا  
جیکو اپنی روپ لبھاوے سہسوکینو لہ آپ سہراوے

لکنتہ چہارم در قنص :

میں منجھ دھریا ناٹوں سنگھاق شاہ علیجو ہے منجھ سانھی

منجھ بن کوئی لوہی چک مالھان چیری سہاگن ہوں ...

مکشفہ لکنتہ اول در عقدہ :

آپیں کھیلے آپ کھلاوے آپیں آپس لیکل لاوے

گام دھنی کی یہ عام ہیئت اور رنگ کلام ہے ۔ وحدت الوجود ان کا خاص موضوع ہے جسے وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں :

بات یا جس بوجھن جاے کھانکھر کھولے کھاوے آئے  
رنی کا چہہ نہائے

بوجھ پٹان جی بھوں دہا ہے رنی کا کور بھاک کیا ہے  
اس منہ بھی آن بھس لیا ہے

اسی موضوع کو وہ بار بار دہراتے ہیں اور ہر بار اس میں ایک نیا رنگ ابھارتے ہیں ۔ کبھی کہتے ہیں :

سہتیاں ملا ہور بھات بکاوے آپیں کھاوے آپ کھلاوے  
مہندی چوٹی ہاتوں لاوے کربہ ابھرن آپ دکھاوے  
اور کبھی کہتے ہیں :

احد واحد کی گھونگھٹ مالھان کرے غیل ذات سونالھان  
وہی لاہوت ہو جبروت آوے ملکوت فاسوت کے بھاو لیاوے  
ولی سو سالن کامل تھاوے باخ جنہ حضرت آت دکھاوے  
چند مثالیں اور دیکھیے :

۱۔ اتنی بات نبوجھی لوگان آپ لبھانا کری سو کوئے

علم قدرت جس تھورا ہووے کی مجبور بھارا ہوئے

۲۔ جلال جلال کھل بول جاسی جلال جلال مل ایکچ تھاسی

جے جس صفت دوبانی ہووے وہی صفت اس ذات ملاسی

۳۔ دوئی وجود کون موجود ہونا یہ تو بات حال ہے لوکا

ایک حقیقت ہے کی آئے جان نکالوں کالے بھوکا

۴۔ جیوں بھول کلی رنگ رلی وہی جیوں لبی ہد ملی وہی  
تبیوں علیمحمد ولی وہی

۵۔ آپس کون ٹوں پور چھانے یو کون توں کو دور جانیں  
تو کون پاوے یوں من آئے

شاہ علیجو یو پھانوں علیمحمد دوئی بھانوں

ایک وجود ہے من ہوں آنوں

کلام کے اس انتخاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی سطح پر گام دھنی نے باجن اور محمود دریاہی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔ جہاں وحدت الوجود اور ہمہ اوست کا فلسفہ طرح طرح سے اظہار کی راہ پاتا ہے ۔ جلال اور جلال ، وحدت اور کثرت ، ذات اور صفات ، مستدر اور بوند ایک ہی تصور کے دو رخ نظر آتے ہیں ۔ اسی بات کو گام دھنی بار بار سمجھاتے ہیں ۔ کبھی یہ کہہ کر کہ ”آپیں کھیلوں آپ کھلاؤں“ اور کبھی ”آپیں کھیلے آپ کھلاوے“ کہہ کر اور کبھی ”علی ہد دوئی بھانوں ، ایک وجود ہے من ہوں آنوں“ کے اظہار سے ۔ اور ہر بار کہنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں کی جا سکی ہے ۔ اس تشنگی کے احساس سے گام دھنی کے ہاں ایک دکھ ، ایک کرب کا احساس جاگتا ہے اور وہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ نہ صرف وہ اپنے دل کی بات واضح نہیں کر سکے ہیں بلکہ لوگ بھی ان کی بات تک نہیں پہنچے ہیں ۔ اسی لیے کبھی یہ کرب یوں ظاہر ہوتا ہے کہ ”بوجھ پٹان جے بھوں دہا ہے“ اور کبھی ”اپنی بات لہ بوجھی لوکا“ کے الفاظ سے ۔ شیخ باجن اور محمود دریاہی نے اپنے صوفیانہ خیالات کو سنکیت کی زبان بنا کر پیش کیا ہے لیکن شاہ علی ہد جیو گام دھنی نے اسے پوری سنجیدگی سے اپنے منفرد تجربات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے ۔

گام دھنی کا انتقال ۱۵۶۳/۹۶۵ ع میں ہوا ۔ اس وقت ہر عظیم پاک و ہند پر اکبر اعظم (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) کی حکومت تھی ۔ گام دھنی کی وفات تک سلطنتِ گجرات قائم تھی لیکن ضعف و انتشار نے اسے اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا ۔ اسی زمانے میں تاریخ کے صفحات پر ایک اور نام ابھرتا ہے اور اس روایت کو اجاگر کر دیتا ہے جس کے ہلکے ہلکے نفوش ، فارسی اثرات کی شکل میں ، ہم جیو گام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں ؛ شیخ خوب ہد چشتی فارسی روایت کے اسی علم بردار کا نام ہے ۔ شیخ خوب ہد چشتی (م - ۱۰۲۳/۱۶۱۴ء) گجرات کے ان صوفیانے کبار میں سے ہیں جن کا نام آج بھی عزت و احترام سے



لیا جاتا ہے۔ شیخ خوب ہد، کمال ہد، مستانی (م - ۱۵۷۹/۱۵۷۱ع) کے مرید اور ہنگامہ روزگار انسان تھے۔ فارسی زبان و بیان اور انشا پر انہیں کامل عبور حاصل تھا۔ ان کی مشہور زمانہ تصنیف "امواج خوبی" فارسی انشا کا خوب صورت نمونہ ہے۔ صاحب تحفہ الکرام نے لکھا ہے کہ :

"ہاں خوب ہد چشتی درویش کامل و صاحب لسان و صاحب سخن بودند۔ در تصوف دست رسا داشتند و بر جام جہاں نما شرح نوشتہ۔ امواج خوبی و خوب ترنگ نیز از ایشان یادگار مشہور و معروف است۔۔۔ تاریخ وصال "خوب تھے" گفتہ است ۱۔"

میاں خوب ہد کی اردو مثنوی "خوب ترنگ" ۱۵۷۸/۱۵۸۶ع کی تصنیف ہے اور چودہ سال بعد اس کتاب کو سامنے رکھ کر الہوں نے ۱۵۹۱/۱۶۰۰ع میں "امواج خوبی" کے نام سے فارسی میں اس کی شرح لکھی۔ "امواج خوبی" میں زبان کے سامنے میں "عذر خواہی" کے عنوان سے انہوں نے ایک دلچسپ بات یہ لکھی کہ :

"ہر یک شعرے بزبان خود تصنیف کردہ اللہ و میکنند و من بزبان گجراتی کہ بالفاظ عجمی و عربی آمیز است چنان گفتم عجب میکنند کہ لفظ را تفسیر دادہ لیاوردہ ام ۲۔"

اس بیان کے معنی یہ ہیں کہ شیخ خوب ہد چشتی نے گجراتی زبان استعمال کی ہے اور صرف اظہارِ مدعا کے لیے عربی و فارسی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔ اگر عربی و فارسی الفاظ کو چھوڑ کر اس زبان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو اس وقت خصوصاً مسلمانانِ گجرات کی عام اور ادبی اظہار کی واحد زبان تھی۔

خوب ہد چشتی کے زمانے میں سلطنتِ گجرات زوال پذیر ہو چکی تھی۔ انتشار نے ڈیرہ جا رکھا تھا اور نفاق نے سلطنت کی سالمیت کو اندر سے ہارہ ہارہ کر دیا تھا۔ اسی کمزوری سے لائدہ اٹھا کر اکبر اعظم نے ۱۵۷۲/۱۵۸۰ع میں گجرات کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ "خوب ترنگ" فتحِ گجرات کے چھ سال بعد ۱۵۷۸/۱۵۸۶ع میں تالیف کی جاتی ہے۔ اس وقت گجراتی تہذیب

۱۔ تحفہ الکرام : جلد اول، ص ۶۷۔

۲۔ خوب ترنگ و شرح خوب ترنگ : (امواج خوبی) ، قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

کی ساری تہذیب اپنی جگہ سے ہل چکی تھی۔ شر کی ٹوٹوں نے معاشرے کی مثبت قدروں کو مغلوب کر دیا تھا۔ بے یقینی اور عدمِ تحفظ کے احساس نے اس غنہ آگ کو پھینا دیا تھا جو صدیوں سے روشن تھی۔ انہی تہذیبی حالات کا اثر تھا کہ عشق کی وہ گری، جو ہمیں جوگمِ دہنی کے کلام "جواہر اسرار اللہ" میں ملتی ہے، یا سوز و ساز کا وہ رنگ ترنگ جو شیخ راجن کے "غزائیں رحمت اللہ" میں نظر آتا ہے، یا محبت کا وہ رس اور جوش و ولولہ جو فاضی محمود دریائی کے "دیوان" میں ملتا ہے، شیخ خوب ہد چشتی کی "خوب ترنگ" میں دکھائی نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور وارداتِ قلبیہ و تجرباتی روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں۔ "خوب ترنگ" میں خوب ہد چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں۔ اس میں اصطلاحات کی کثرت نظر آتی ہے۔ یہاں قدرتِ بیان کا احساس تو ہوتا ہے، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی نظر علمِ تصوف پر نہ صرف گہری ہے بلکہ وہ اس پر عملاً سائیرانہ قدرت بھی رکھتے ہیں، لیکن ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ، سوز و ساز کی کیفیت اور احساس کی گری کے لہذا پڑ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے۔

"خوب ترنگ" میں خوب ہد چشتی نے تصوف و اخلاق کے باریک عالمانہ نکات بیان کیے ہیں۔ جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں خوب ہد چشتی نے لکھا ہے کہ انہوں نے اس مثنوی میں اپنے پیر و مرشد شیخ کمال ہد مستانی کے اقوال اور ہدایات کو نظم کا جامہ پہنا کر "ابن مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ دادم" اور یہ بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ الہوں نے گجرات کی بولی میں عرب اور عجم کی بات شامل کی ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات من بولی بولی گجرات  
"عذر خواہی" کے تحت ایک اور جگہ لکھا ہے کہ :

جیوں میری بولی منہ بات عرب عجم ملا ایک منگھات

یہ وہ "نیا رجحان" ہے جو خوب ہد چشتی کے نام سے بار بار ظاہر ہو رہا ہے۔ خوب ہد چشتی اس نئے رجحان کے اولین معمار ہیں جس کے بعد یہ رجحان دکن چمچ کر اردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے اور فارسی روایت

۱۔ خوب ترنگ : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

رفتہ رفتہ ہندوی روایت کی جگہ لے لیتی ہے۔

”خوب ترنگ“ میں خوب ہد نے حضرت وحدت، قوس احدیت، قوس واحدیت، حضرت الہیت، قوس ظاہر وجود، تمثیل مرایت، مطابق موجودات، ظہور عین حق، ظہور عین عالم، ذات مطلق از احاطہ اضافات، وجودے کہ قائم بوجودے، نور وجود، عین حجاب و شکشف حجاب، احاطہ افعال حق در عالم، فاعل صفاتست لہ بذات وغیرہ جیسے دقیق موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ اس قسم کے موضوعات پر آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی اردو میں لکھنے کی دشواریوں کو وہی لوگ جانتے ہیں جنہوں نے جوئے شیر لانے کا ہنر سیکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک ایسی ہی تصنیف ہے اور اسی وجہ سے یہ کتاب اہل علم و فضل میں اتنی مقبول ہوئی کہ انہوں نے ”خوب ترنگ“ کو سامنے رکھ کر اے اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔

ہد حاصم برہانپوری نے ”نفحات حیات“ کے نام سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ع میں اس کا ترجمہ کیا اور شیخ ہد مخدوم (م - ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) نے جو ارکٹ کے وائے والے تھے، اس کے بعض مشکل آیات کی شرح ”مفتاح التوحید“ کے نام سے لکھی۔

”خوب ترنگ“ میں کہیں مقولات شیخ ہد کو منظوم کیا گیا ہے، کہیں تصوف کے باریک نکات حکایت کے پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ایک جگہ شیخ ”چلی“ کی حکایت بیان کی گئی ہے اور ایک مقام پر بلونت سوار کی داستان کے ذریعے تصوف کی باریکیاں سمجھائی گئی ہیں۔ شیخ ”چلی“ کا قصہ دلچسپ ہے! لکھا ہے کہ ایک ہی احاطے میں شیخ ”چلی“ کے چار مکان تھے۔ ایک دن وہ ایک مکان کی چھت پر چڑھا اور دیکھا کہ تین مکان تو ہیں، چوتھا نہیں ہے۔ چھت پریشان ہوا کہ آخر کہاں چلا گیا۔ سوچا اس لیے روٹھ کر چلا گیا کہ پہلے میں نے اس کا خیال کیوں نہیں کیا۔ چھت سے لیچے اترتا اور اُس کی تلاش میں نکل گیا تاکہ روٹھے کو منا کر لائے۔ لوگوں سے مکان کا ”حلیہ“ بیان کیا۔ کسی نے کہا کہ ہاں اس طرف جاتے دیکھا ہے۔ ادھر بھاگا مگر وہاں نہیں ملا۔ اسی دوڑ دھوپ میں اتنا تھک گیا کہ سوچا ذرا دیر کسی مسجد میں آرام کر لوں، پھر تلاش کو نکلوں گا۔ وہاں جو آیا تو اُسے کچھ لندہ پیشے نظر آئے۔ اُن سے اپنا احوال بیان کیا اور سوگیا۔ قلندروں کو جو مذاق سوجھا تو انہوں نے اس کی دالھی مولیٰ صاف کر دی۔ فجر کے وقت آنکھ کھلی تو وضو کی غرض سے

حوض پر گیا۔ وہاں جو اپنا عکس دیکھا تو کہا یہ تو میں نہیں ہوں۔ شاید کوئی بھولا بسرا قلندر میری جگہ آ گیا ہے۔ اب وہ خود اپنی تلاش میں لگلا۔ آوازوں پر آوازیں دیں، مسجد کا ایک ایک کونا چھان مارا لیکن وہ اپنے آپ کو نہ پا سکا۔ خوب ہد چشتی نے تصوف کے اس باریک نکتے کو خوب صورت سے بیان کیا ہے:

ہاں میں ’مکھ دیکھت ہار بیج دالھی ہوں دہا قرار  
ہوں رہا مسجد ماند سوئے یہ منجھ بسرا تیں ہے کوئے  
کوئی قلندر ہے رجنہ تالہ ’بھولا آیا میری تھانہ  
جاؤں لہونڈہ منجھے لے آؤں وہ ہیں ہوں منجھ کیوں پاؤں  
پھر آئے مسجد کے دوار ہاکاں ماریں بہت پکار  
ہو ہوں ہو ہوں کہ چیلادیں رہے ہوں ہب ہونکوں کیوں ہاؤں

شیخ ”چلی“ کا یہ قصہ مولانا عبدالرحمن جامی (م - ۸۹۸ھ/۱۴۹۲ع) کی مثنوی ”سلاخان و اسال“ کے اس کُرد کے قصے سے ملتا ہے جو کوہ و صحرا سے شہر میں آیا اور یہاں کے ہنگامے کو دیکھ کر خیال کیا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اس ہنگامے میں گم ہو جائے، اس لیے اپنی چچان کے لیے سوئے وقت ایک کدو اپنے پیرو سے باندھ لیا۔ سرد زہرک نے جو کُرد کو کدو باندھے ہوئے دیکھا تو سمجھ گیا کہ معاملہ کیا ہے؟ اُس نے جبکے سے کدو اُس کے پیرو سے کھولا، اپنے پیرو سے باندھا اور وہیں سوگیا۔ کُرد جب بیدار ہوا تو دیکھا کہ وہ کدو، جو اُس نے اپنے پیرو میں باندھا تھا، کسی اور کے پیرو میں بندھا ہے۔ اُس نے سرد زہرک کو آواز دی اور کہا:

ابنِ سنم یا تو ہی دائم درست گرم چوں ابنِ کدو پر پائے تست  
ور توئی ابنِ من کجاہم کوسم در شاری من لایم چسٹم؟

جامی کے ہاں کُرد کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ خوب ہد چشتی کے ہاں شیخ ”چلی“ کا معروف کردار لایا گیا ہے۔ کُرد اور شیخ ”چلی“ دونوں سادہ لوح ہیں۔ دونوں اسی سادہ لوحی میں گم ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو تلاش کرتے ہیں۔ خوب ہد اور مولانا جامی دونوں نے ہرمانِ ذات کے نکتے کو دلچسپ قصے کے ذریعے بیان کیا ہے۔ فارسی کے اظہار میں زور بیان مؤثر ہے لیکن خوب ہد چشتی نے بھی عوامی زبان میں اپنے مفہوم کو واضح ضرور کر دیا ہے۔ تصوف کے انہی پیچیدہ نکتوں کو، شیخ کمال ہد سیستانی کے مقولات کے طور پر، بار بار سامنے لایا گیا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ ”خوب ترنگ“

کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک مشکل موضوع کو عام زبان میں کامیابی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ "ہولی گجرات" میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے جس میں عربی و فارسی کی آمیزش نے زبان و بیان کو ایک نئے معیار سے آشنا کیا ہے۔ اس کے اوزان، عین گنجری اردو کی روایت کے مطابق، ہندوی ہیں، لیکن زبان میں فارسی عربی کے الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ "بہضے مقلولت" شیخ کمال مد کے یہ اشعار دیکھتے ہیں کے بڑھنے سے مثنوی کے مزاج، موضوع، رنگ، سخن اور زبان و بیان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

ہے موجود سو کیتی شان	پہلوں اُس کا کر عرمان
اک موجود وجودی ہوئے	کس کی چہت پر چہتا نہ ہوئے
وہ اپنی ذالکچ چہتاج	ذات نہ وہ چہت مان محتاج
ہب دوجا موجود پھان	وے موجود سو ذہنی جان
دھرا اُس کا نالوں صفات	ہاتھ لار تب ہائے ذات
سح ہر نہیں لاگے ہاتھ	ذہنی ہے لازم چہت ساتھ
ہب موجود جو کجی شان	کروں بیان میں دھر کان
وے موجود اضافی ہائے	اسا اُن کا نالوں کہائے
کرے اخافت تنزہ دس	اسم الہی کہیے نس
تشبیہ دھریں اخافت ہوئے	اسم گہائی وہ سب کوئے
جیوں مائی تنزہ سوں جب	ارض زہین دھرتی کہیے تب
مائی تشبیہ سوں جب ٹھانوں	گھڑیاں کوز پتیری نالوں
ہاؤے ہر موجود اتال	دیکھ اُرسی مانہ مثال
فرض کروں اک شخص سوکیوں	ہے موجود وجود جیوں
وے ہب علم بصارت مات	دیکھ پھانے ہر ہر گہات
یہ موجود سو ذہنی کیوں	موم مسین نورانی جیوں
نورانی کوں ہاتھ جو لائے	موم جو عین وجود سو ہائے
موم مسین نورانی مات	دکھلاوے کھوروں کی گہات
یہ موجود اضافی کیت	مومیں چہت کھوری گوں دہت
ہر موجود فرق سوں جان	صفت اخافت سچہ پھان
خدا نیچے کجھاوے بات	ہائے مراقب منہ توں ذات
یہ موجود وجود سو جان	زاید ذات نہ من منہ آن
انہاں وجود صفت لیں دیکھ	عین ہی موجود سو لیکھ

کچھ وجود صفت توں جب گھر کی شان سو بوجھے تب  
حق کی ذات کچھ کیوں تب عدم وجود نہوے کب  
رات ہووے بہادوں کی جب دیکھو انکھیاں پہنچ سو تب  
تب بھی دیکھا جائے اندھیاں کہو اچالا قتی ہار  
توں خوبی سمجھا اس شان ہیں کہوں لک من دھر کان  
عدم وجود اخافت ہوئے ولی صفت مت کہیے کوئے  
ہوری مثنوی میں ایک تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ  
مور پر مصنف کو قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان کی کمزور روایت کے  
اوجہ اپنی بات کہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ چند مثالیں اور دیکھیے۔ ایک  
مکہ "مرتبہ" لائنیں کہ محب ہویت ذات مطلق است، نمودن در خود، کو دو  
عروں میں اس طرح واضح کرتا ہے :

جیوں ہر نہیں دیکھیں سب ولی ہر نہیں دیکھیں کب  
ہے بھی نہیں بھی کہیا بجائے مطلق قید نہیں آئے  
"ظہور" کے مسئلے کو کتنی سادگی اور آسانی کے ساتھ ان اشعار میں بیان  
کیا ہے :

ظہور پردا ہے اور شان کریں نہ چلی شان گان  
پہلی شان نہ پایا جائے عارف کوں اس منہ دکھلائے  
تھان نہ رنگ نہ صورت ہوئے ضد نہیں اور مثل لکوائے  
ایک اور جگہ علم کے مفہوم کو بڑے سلیقے سے واضح کیا ہے :

ہوں ہوں علم اسی مفہوم عالم علم علم معلوم  
جس نسبت یہ عالم ہوئے اسم الہی کہیے سوئے  
جس نسبت معلوم سو ہائے نسبت ممکن مخلص کھائے

حوب مد چشتی کے کلام کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ  
زبان میں اشعار کی روایت اب آگے بڑھ گئی ہے۔ ہندوی روایت پر فارسی کا  
ونگ و اثر غالب آنے لگا ہے۔ "ہولی گجرات" میں عربی فارسی الفاظ کا تناسب  
بڑھ گیا ہے۔ اس تہذیبی عمل نے لسانی سطح پر اردو زبان کے ارتقا کو نئی سرول  
کا راستہ دکھایا اور خوب مد چشتی کے ساتھ باجن، محمود درانی اور کام دھنی  
کی زبان ایک نئے تشکیلی دور میں داخل ہو گئی، "خوب لرنگ" زبان و بیان  
کے اسی عبوری دور کی نمائندگی کرتی ہے۔

اب ایک دلچسپ سوال یہ سامنے آتا ہے کہ تاریخ کے اس تہذیبی موڑ پر

خوب ہد چشتی کو اس متنوی کی شرح فارسی میں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ کیا یہ کام خوب ہد "بولی گجرات" میں نہیں کر سکتے تھے؟ خوب ہد نے اس کی وجہ اسوجہ خوبی (فارسی) میں یہ بتائی ہے:

"ایجا قصد شعر میں حفظ مرالہب نکرد کہ مضون مرالہب بقاءت مغلّی و اشکالے تمام دارد و اگر قصد رعایت شعر باشد از الفہام مستمعان دور تر افتد کہ ما و معنی فی الارض و لا می اساء ہر کہ در زمین و آہان نکتہ دو وزن شعر و قالب چگونہ منجد . . ."

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی زبان میں اتنی سکت نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور سے اساطہ کر سکے۔ ایک طرف یہ کمزوری خود شاعری کی زبان میں موجود ہے اور ساتھ ساتھ جس زبان میں یہ شاعری کی جا رہی ہے، خود اس کی کمزور روایت بھی اس کی ذمہ دار ہے۔ اسی لیے خوب ہد چشتی نے "امواج خوبی" میں ان نکات کو حکایات، تمثیلات حتیٰ کہ جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن مصنف کے اپنے اس جواز کے باوجود "امواج خوبی" کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب ہمیں اس دور کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں۔

اکبر اعظم کی فتح گجرات (۱۵۷۲/۵۹۸۰ع) کے بعد جب مغل صوبے دار، حکم و مال اور افواج یہاں آئیں تو سلطنت گجرات کا پورا نظام درہم برہم ہو گیا اور وہ ساری اقدار لوٹنے لگیں جن پر سلاطین گجرات کا سیاسی و تہذیبی نظام قائم تھا۔ فتح گجرات کے دس بارہ سال کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ لیے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی۔ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی۔ شاہی ہند میں سرکاری سطح پر فارسی ہی کا چرچا تھا۔ وہی چرچا کم و بیش ان صوبوں میں بھی تھا جو اکبر اعظم کی سلطنت میں شامل تھے، اور واضح رہے کہ اکبر کی فدر میں تقریباً سارا ہندوستان شامل تھا۔ فتح کے دس بارہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہل علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہونے لگا اور اس کے ساتھ گجری کا نہ صرف زور گھٹنے لگا بلکہ ادب و تمدن سطح پر اس زبان کی کوئی خاص اہمیت باقی نہ رہی۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے۔ رفتہ رفتہ صرف گجری جاننے والوں کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور میں صرف اردو جاننے والوں کی تھی۔

۱۔ امواج خوبی: (قلمی) خوب ہد چشتی، المین ترقی اردو پاکستان، کراچی

صرف گجری جاننے والوں پر ملازمتوں کے دروازے بند ہو گئے اور معاشرتی سطح پر وہ بے علم لوگوں کی فہرست میں شامل ہو گئے۔ اس تہذیبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنی جہور، اپنے اوزان، اپنی اصناف، تمثیلات، رمزیات و صمیمیات کے ساتھ گجری اردو پر بھی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہونے لگی۔ خاص ہندوی سانچوں کے بجائے فارسی سانچا اس کی جگہ اپنے لگا۔ خوب ہد چشتی فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے۔ نئے تہذیبی عوامل نے انہیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کرے، خود کو بدلنے زمانے کے نئے تقاضوں کے مطابق بنا کر، اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس دلائیں۔ "خوب ترنگ" الہوں نے "بولی گجرات" جاننے، بولنے اور سمجھنے والوں کے لیے لکھی تھی۔ "امواج خوبی" خصوصیت کے ساتھ ان لوگوں کے لیے لکھی جو فارسی جانتے تھے تاکہ یہ نیا طبقہ بھی ان کی فکر سے روشناس ہو سکے۔ خوب ہد گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے ایسے سوز پر پیدا ہوئے جب فارسی اثر ایک بڑھتے اہیائے دریا کی طرح گجرات پر غالب آ رہا تھا۔

اس بات کا ثبوت خوب ہد چشتی کی ایک اور تصنیف "چھند چھندان" سے بھی ملتا ہے۔ "چھند چھندان" ایک منظوم رسالہ ہے جو ہندوی و فارسی عروض پر لکھا گیا ہے، اور اس میں مصنف نے فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ منظوم اس لیے لکھا ہے کہ طلبہ کو یاد کرنے میں آسانی ہو۔ جو تہذیبی اسباب "خوب ترنگ" کی شرح "امواج خوبی" کو اسی زبان میں لکھنے کے لیے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے۔ ہاجن، محمود دریائی اور کام دہنی کو یہ کام کرنے کی ہرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن بدلنے سیاسی و تہذیبی حالات نے خوب ہد چشتی کو فارسی زبان میں "شرح" لکھنے اور فارسی عروض کو سمجھانے کی ضرورت کا احساس دلایا۔ تہذیبی و سیاسی اثرات کس طرح افراد اور معاشروں کی فکر کا رخ وڑ دیتے ہیں، یہ کوئی ایسی دشوار بات نہیں ہے جس کی وضاحت کی ضرورت ہو۔ تاریخ کے صفحات قدم قدم پر اس کی گواہی دے رہے ہیں۔ اکبر کی فتح گجرات سے قبل فارسی اوزان میں شعر کہنے کا رواج کم و بیش خال خال تھا۔ گجرات کے سیاسی و تہذیبی زوال کے ساتھ یہ عمل شروع ہوا جس کے دے دے نقوش ہم شاہ علی جوہرک دہنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ خوب ہد چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا، اور نئے نظام کے اثرات معاشرے کے باطن میں مہریت کر چکے تھے۔ اسی لیے پہلی مرتبہ فارسی اوزان



کو اردو شاعری میں استعمال کرنے کی ضرورت اور شعوری کوشش کا احساس ہمیں خوب یاد کے دور میں ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل تھا جس نے اردو زبان کے ارتقا کی سمت کو بدل کر اسے ایک نیا رخ دے دیا۔ خوب یاد چشتی اسی لئے ادبی و تہذیبی رجحان کے توجہ پر توجہ دیا۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ سلطنتِ گجرات کے زوال اور اکبر کی فتحِ گجرات کے بعد نئے سیاسی و تہذیبی حالات کے سوج نے گجری اردو کی روشنی کو مائل کر دیا اور فارسی اثرات نے خود اردو زبان و ادب کے مزاج میں وہ شکوفے کھلائے کہ رفتہ رفتہ ادب کا معیار اور فکر و خیال کا مرکزی نقطہ فارسی زبان و ادب بن گیا۔ اصناف کے لئے کر اوزان و بحر تک، تشبیہ و استعارہ کے لئے کر اسطور و رمزیات تک، اسالیب کے لئے کر روزمرہ و محاورہ تک، سب میں فارسی اثرات کی دیوی سولہ سنگھار کیے نظر آنے لگی۔ یہ ایک ترقی پسند رجحان تھا۔ اس نے اردو زبان کے خون میں نئی قوتوں کا اضافہ کیا اور اسے فکر و اظہار کے تنگ دائرے سے نکال کر وسیع تر میدانوں میں لا کھڑا کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو ادب کا رنگ بدلنے لگا۔ ہندوی عروض کا دائرہ بہت تنگ تھا۔ اس میں بڑے ادب کی ایسی روایت بھی نہیں تھی جو اسے نئے راستوں اور نئی منزلوں کا پتا دے سکے۔ جو کچھ اب تک قدیم اردو میں تخلیق ہو چکا تھا اس میں بغیر تبدیلی کے کچھ اور کرنا ممکن بھی نہیں رہا تھا۔ اسی لیے جب فارسی اثرات نے اپنا جلوہ دکھایا اور یہ اثرات اردو ادب کی زلہ و ترقی پسند روایت بن کر دکن پہنچے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر ادب کو آہٹ لگ گئی ہے۔

گجرات اس وقت سارے برعظیم میں اردو زبان کا چہلا اور واحد مرکز تھا اسی لیے جب دکن میں اردو کے نئے مراکز ابھرے تو وہاں کے اہل علم و ادب نے قدرتی طور پر گجری ادب کی روایت کو اپنا لیا۔ یہ الحاقی لطرت ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ دکن میں جب اردو ادب کا چرچا ہوا اور اسے سرکارِ دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو جہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب ہی پر گئی۔ اس ادب کو معیار تسلیم کر کے انھوں نے اس روایت کے ان تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو ان حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذب کیے جا سکتے تھے۔ اسی لیے دکنی ادب کی باقاعدہ ابتدا اس نقطے سے ہوئی ہے جہاں صدیوں کا سفر طے کر کے گجری ادب پہنچا تھا۔ دکنی ادب

پر گجری ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جامی (م۔ ۹۹۰ھ/۱۵۸۲ء) جو خاص دکن کے باشندے ہیں، اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو ”گجری“ کہتے ہیں۔ ”کلمۃ الحقائق“ میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

”سبب ہوں زبان گجری نام اس کتاب کلمۃ الحقائق“

”ارشاد نامہ“ میں یہ شعر ملتا ہے:

”سب گجری زبان کر یہ آئندہ دہا زمان  
”حجۃ الباقا“ میں لکھتے ہیں:

”جے ہوں گیان پیاری نہ دیکھیں بھاکا گجری

شاہ برہان الدین جامی کے اپنی زبان کو گجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرتے وقت ان کے سامنے گجری زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے اور وہ تخلیقی سطح پر الہی کی پیروی کر رہے تھے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ گجری زبان و ادب کا اثر، مغلوں کی اتباع سے جت چلے، سلطنتِ گجرات کے زمانے ہی میں، ایک معیار بن کر دکن پہنچ چکا تھا۔ شمس العشاق میراجی کی شاعری، زبان و بیان اور روایت اسی سے اپنا چراغ جلاتے ہیں۔ پرولیسر جی الدین زور بھی دے الفاظ میں اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدل زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے۔“ یہ عمل بالکل اسی طرح ہوا جس طرح ولی کے زیر اثر اردو شاعری کی جو تحریک شاہی ہند میں پروان چڑھی اس نے دکنی ادب ہی کو معیار بنا کر اس کی پیروی کی اور برسوں بعد بھی میر تقی میر نے یہ کچھ کر:

خوگر نوی کچھ ہوں ہی ہم رشتہ گوئی کے

مشتوق جو تھا اپنا، باشندہ دکن کا تھا

اس روایت کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا۔

گجری اردو کے اپنے مخصوص اوزان تھے۔ اس کے پاس اپنی ہشت تھی جس

۱۔ کلمۃ الحقائق: (قلمی)، المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ارشاد نامہ: (قلمی)، ایضاً۔

۳۔ حجۃ الباقا: (قلمی)، ایضاً۔

۴۔ اردو شہ ہارے: ص ۱۲، مطبوعہ ۱۹۲۹ء، حیدر آباد دکن۔

میں دوہرے ، عقدہ ، مکشفہ اور پین شامل تھے ۔ تصوف و اخلاق کے موضوعات کو موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے مطابق شاعری کی زبان میں ترتیب دینے کی روایت تھی ؛ جیسے عقدہ در رام کلی ، عقدہ در وردہ کلت ، عقدہ در لوری وغیرہ ۔ دسویں صدی ہجری کے اواخر میں مشوی کی روایت اور فارسی اثرات بھی گجری اردو میں شامل ہو گئے تھے ۔ اگر اس دور کے ”گجری ادب“ کو ”دکنی ادب“ میں ملا دیا جائے تو ایک کو دوسرے سے شناخت کرنا مشکل ہوگا ۔ میراجی ، اشرف یابانی ، برہان الدین جام ، شیخ داؤل ، ابراہیم شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں بھی روایت کارفرما ہے ۔ جب میراجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا رنگ یہ رہتا ہے :

کھڑ بھا کا چھوڑ دیجیے ”چن“ معنی مالک لیجیے  
جے مغز مٹھا لائے تو کہوں من استہے بھاگے

اشرف یابانی کے ہاں بھی یہی انداز اور یہی رنگ ہے :

سوئے کی جیوں کھوٹی جڑ پرے مالک موقی جڑ  
ایک ایک بول یہ موزوں آن لہر پر بندی سب بکھان

جام بھی اسی رنگ کو اپناتے ہیں اور گجری روایت کی اسی ڈگر پر چلتے ہیں :

عیب نہ را کہیں بندی بول معنی تو چک دیکھ دھنول  
جون کے موقی سمندر سات ڈابر میں جے لاکھی بات

شیخ داؤل بھی اسی لکیر پر چل رہے ہیں :

اٹھ واحد سرچن ہار جون جگ عالم جس تھی ہار  
سگلا عالم کیا ظہور اپنے باطن کجیے نور

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی کتاب ”نورس“ میں ، جس میں مختلف راگ راگنیوں کے مطابق اشعار ترتیب دیے گئے ہیں ، گجری اردو کی اسی روایت کی بروی کا گہرا احساس ہوتا ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر اب گجری اردو کی روایت کے نمائندہ شاعروں کا صرف ایک ایک شعر ہی دیکھئے :

اٹھ ستیں جے کوئی ہوئے اٹھ اور جگ اس کا ہوئے (باجن)  
جاگ یاری اب کیا سوئے رن کئی تیرن دن کیا کھوئے  
(عبود درہانی)

آپیں کھیلے آپ کھلاوے آپیں آس لیکل آوے  
(جیو گم دھنی)

بب دوجا موجود پچھان وے موجود سو ذہنی جان

(خوب بھد چشقی)

یہ اثر ، جو ان مثالوں سے واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے ، نہ صرف اوزان ، ہیئت ، اصناف ، موضوعات اور رنگ بیان میں نظر آتا ہے بلکہ گجری اردو کے لاتعداد الفاظ بھی دکنی اردو کا سرمایہ بن گئے ؛ مثلاً دکنی ادبی زبان میں بڑیا ، شیا ، بولیا ، الہڑیا جیسے الفاظ گجری ہی سے آئے ۔ اسی طرح ”ملا“ وجہی کی تصنیف ”قطب مشتری“ میں گئے (ہند ہو) ، پچھیں (پور) ، آسنا (اس طرح کی) ، آجوتا (دیکھتا) ، بب (اب) ، لھاٹ کر (بھاگ کر) ، ماندگی (بیاری) ، لھاس (بھاگ) ، اوتاؤل (بے صبری) ، ڈوسا (بوڑھا) وغیرہ جو الفاظ ملتے ہیں ، وہ گجری ہی سے دکنی میں گئے ہیں ۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ ، جو بکڑی ہوئی شکل میں مخصوص املا کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں ، ان میں سے اکثر گجری ہی سے گئے ہیں ۔ روایت اسی طرح قابل قبول بنتی ہے اور یوں چراغ سے چراغ جلا کر ارتقا کا عمل اپنا سفر جاری رکھتا ہے ۔

☆☆☆

شیخ احمد گجراتی کا نام سامنے آتا ہے جس نے محمد علی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل متنیوں "ہوسف زلیخا" و "لیلۃ مجنون" پیش کی تھیں اور جس کا ذکر ہم نے محمد علی قطب شاہ کے ساتھ کیا ہے ، وہاں سید محمد جواہری (۸۸۴ھ - ۱۲۱۰/۱۲۰۳ع - ۱۵۰۴ع) کے وہ بیرو بھی آئے جنہوں نے سہدوی عقیدے کے مطابق "سہاجرت از وطن" کے مذہبی فرض کو پورا کیا تھا ۔

گجرات میں سید محمد سہدی اور ان کے پیروؤں کی علمی زبان تو فارسی تھی لیکن ان کی روزمرہ کی زبان گجری اردو تھی جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے ۔ سہدوی بزرگوں کے اقوال اور فقرے آج بھی تاریخ اور تذکروں میں محفوظ ہیں ۔ تاریخ عربیہ<sup>۱</sup> (۱۱۷۰/۱۱۷۹ع) کے مصنف نے ہندوی کو ذریعہ اظہار بنانے کا بھی جواز دیا ہے کہ ۔ بھی ہندی میں اپنے مفہوم و مطلب کو بیان کرتے ہیں ۔ قرآن کا مطلب بھی اسی زبان میں بیان کیا جاتا ہے ۔ سہدی موعود نے بھی ہندی میں اپنے خیالات ارشاد فرمائے ہیں ۔ مولد میر کی زبان پر بھی اسی کے الفاظ آئے ہیں ۔ میان مصطفیٰ نے بھی اسی زبان میں کہا ہے :

ہندی پر لا مارو طعنا      جہی بتاویں ہندی معنا  
یہ جو ہے قرآن خدا کا      ہندی کریں بیان خدا کا  
لوگوں کوں جب کھول بتاویں      ہندی میں کہہ کر سمجھاویں  
ہندی سہدی نیں فرمائی ؟      خوندیبر کے منہ پر آئی  
کئی دوبرے ساکھی بات      بولے کھول مبارک ذات  
میان مصطفیٰ نیں بھی کہی      اور کسی کی پھر کیا رہی

سید محمد سہدی (م - ۱۲۱۰/۱۲۰۸ع) کے ملفوظات اور دوبرے تذکروں<sup>۲</sup> میں محفوظ ہیں ۔ ایک موقع پر کہا کہ "اچھے جی اچھے" ۔ ایک اور موقع پر فرمایا کہ "قدہ کی چوٹ شکر کی بوٹ" ۔ تاریخ سیدانی میں ان کا ایک جملہ ملتا ہے کہ "بھتیا پسر جو کی جو کی" ۔ مومن بیجاپوری نے "عشق نامہ"<sup>۳</sup> (اسرار عشق) (۱۱۹۱/۱۱۸۰ع) کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے جس میں

۱۔ ہر النکات : قلمی ، بحوالہ مقالات شبرانی ، جلد دوم ، ص ۲۰۷ ۔

۲۔ ملفوظات حضرت سید محمد جواہری : مخطوطہ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۳۔ عشق نامہ ، (اسرار عشق) کے چار مخطوطے انجمن میں محفوظ ہیں ۔ یہ دو دوبرے ایک مخطوطے کے پہلے صفحے پر درج ہیں ۔

چوتھا باب

دسویں ، گیارہویں اور بارہویں صدی ہجری

میں گجری اردو روایت

(۱۶۰۰ع - ۱۷۰۰ع)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اکبر کی فتح گجرات (۱۵۷۲/۱۵۸۰ع) کے بعد جہاں کا تہذیبی و سیاسی نقشہ کچھ اس طور پر بدلا کہ گجری اردو میں لکھنے والے اہل علم و ادب سرپرستی سے محروم اور باقدری سے محبور ہو گئے کہ ایسی ریاستوں میں ہجرت کر جائیں جہاں ان کے علم و ہنر کی قدر دانی ہو اور وہ فراغت سے زندگی بسر کر سکیں ۔ گجرات سے قریب دکن کی مختلف ریاستیں تھیں جہاں گجری ادب کی روایت ایک زمانہ ہوا چنچ چکی تھی اور اردو زبان وہاں پھل پھول رہی تھی ۔ دکن کے شاہان وقت نہ صرف اس کی سرپرستی بلکہ خود بھی اس زبان میں شاعری کر رہے تھے ۔ اس تہذیبی ، معاشی و سیاسی صورت حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ گجرات ویران ہونے لگا اور دکن کے ادبی مراکز ابھرنے لگے ۔ گجرات سے جانے والے اہل علم و ادب کی فہرست خاصی طویل ہے لیکن جیسے ایک جگہ سے اکھاڑا ہوا ہوتا دوسری جگہ عام طور پر بار آور نہیں ہوتا اسی طرح ہجرت کرنے والوں میں باجن ، جیوگام دھنی ، محمود دریائی اور خوب محمد چشتی جیسا بڑا نام نظر نہیں آتا ۔ یہ چاروں نام گجری اردو ادب کے ممتاز ترین نام ہیں ۔ یہ چاروں مشاہیر اس تہذیب کے پروردہ ہیں جو علاء الدین خلجی کی فتح (۱۲۹۷/۱۲۹۷ع) کے بعد گجرات میں مختلف تہذیبی ، سماجی اور لسانی عوامل سے مل جل کر تیار ہوئی تھی ، جس میں اسلامی روایت نے بالخصوص ہندوی روایت سے مل کر ایک ایسی تہذیب پیدا کر دی تھی کہ اس میں نئے رنگ روپ کے ساتھ غلطی تو تیں پیدا ہو گئی تھیں ۔ ہجرت کرنے والوں میں جہاں

سید محمد مہدی موعود کے حالات زندگی و کرامات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔  
 "اسرارِ عشق" کے ابتدائی صفحے پر سید محمد کے یہ دو دہرے بھی نقل کیے ہیں :

۱۔ چندر کہیں ترابن کون سورج دیکھو آنے

ایسا بھگولت جو بیٹھے گشت پاپ چھوڑ جانے

۲۔ تو روپ دیکھ جگ مویا چند ترابن یہاں

اتریں روپ لہن ہوو لکو ونہیں نہونے آن

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات میں آیا ہے کہ حضرت میراں جیو گہ گہ  
 بزبانِ ہندوستان در بیانِ پاراںِ خویش فرمودہ اند کہ "ہمون 'مکوں' میاںے خدا بہتر  
 کی محبت ہے جو ، ہمون 'مکوں' میاںے خدا بہتر کی محبت ہے جو۔"

سہدی موعود کے داماد و جانشین سید غولدمیر (م - ۱۵۲۳/۱۵۳۰ ع) کا  
 ایک دہرہ بھی ایک قدیم بیاض میں ملتا ہے۔

ایک ملاحت بھوکہ دکھ عالمگیری دار چلن تمام رسول کے جن کے یہ اختیار  
 دسویں صدی ہجری میں جو خاندان کجرات سے ہجرت کرتے ہیں ان میں

میاں مصطفیٰ (م - ۱۵۴۶/۱۵۸۳ ع) کا خاندان بھی ہے۔ یہ اصلاً پورہ تھے

لیکن سہدی موعود کے عہدے کو اختیار کر کے ایک ایسی جماعت کو راجہ پوتالہ  
 میں قائم کیا جو آج بھی "دارہ" کے نام سے موسوم ہے۔ ان کے فارسی مکتوبات

مشہور ہیں جن کے بارے میں "ملا" عبدالقادر بدایونی نے "منتخب التواریخ" میں

لکھا ہے کہ "از مکتوبات او پورے فقر و فنا می آید"۔ اکبر کے دربار میں ان  
 سے مناظرے بھی ہوئے۔ انھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ ریختہ میں بھی اپنے جذبات

کا اظہار کیا ہے اور خاص طور پر گنجری اردو میں ان کا وہ ریختہ ، جب وہ  
 خانِ اعظم کی قید و بند میں تھے ، ان کے جذبات و احساسات کا موثر اظہار ہے :

وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا ات دھل جو نیوں میں پڑے

پور ولیوں سون بھی آئے اڑے ہم اس پتہ چالیں کھڑے کھڑے

جو نہو جی ہم سون نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا

کیا ہوا ہم جو چرلک ہوئے کوئی ترواراں کوئی بھوکہ سوئے

کوئی رہے سو نہ جوئے جوئے

۱۔ مکتوب بغداد و دوم : (مکتوباتِ میاں مصطفیٰ ، قلمی) بحوالہ مقالاتِ شیرانی ،  
 جلد دوم ، ص ۱۹۸ -

۲۔ بیاض (قلمی) مملوکہ الف مر صلیبی -

۳۔ مقالاتِ شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۷۷ -

جو نہو جی ہم سون نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا  
 کیا ہوا جو مغلوں بند پڑے لے پکڑ جو بیڑوں مانہ جڑے

جون چور سو آکل کئے کھڑے

جو نہو جی ہم سون نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا

کیا ہوا جو لوگوں ارے کئے کیا ہوا جو دکھ میں سوک رہے

کیا ہوا جو کروت سس ہے

جو نہو جی ہم سون نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا

کیا ہوا جو ہائے بیت الے کیا ہوا جو ساتھی چھوڑ چلے

کیا ہوا جو اس پتہ چلے الے

جو نہو جی ہم سون نہیں جوا وے چوکیں جو کہیں بُرا ہوا

یہ اشعار آج بھی جذبات کی سیدھی سادی زبان میں لڑھائی کے سبب اثر

رکھنے پر۔ "شعری فیضِ عام" (۱۳۱/۱۳۸ ع) میں میاں مصطفیٰ کی زبان

کو گنجری کہا گیا ہے :

"دہا کھول کر جواب گنجری زبان"

اور ان کے یہ دو شعر دے دیے ہیں :

رے جگ کے دھنک وٹھ ہا موہ جان ٹھکن یہ لیکھ کیا

من تن من جون وار دہا موہ مرن جیون تھو ساتھ دہا

میاں مصطفیٰ کے مکتوبات میں ایسے ریختہ بھی ملتے ہیں جہاں فارسی اور گنجری

آردو ساتھ ساتھ استعمال کی گئی ہے۔ ایک ریختہ یہ ہے :

اس لٹکے اوپر واری رے اس غمزے کے ہلہاری رے

دل برد بیک رفتار کہ خوش دیں برد بیک گنتار کہ خوش

لاگہ متاعِ خوش و رخرد وابستہ بدان دستار کہ خوش

اس لٹکے اوپر واری رے اس غمزے کے ہلہاری رے

یہ دو فارسی اشعار کے بعد گنجری اردو کا یہ شعر التزام کے ساتھ بار بار آتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ یہ گلے کے لیے لکھا گیا تھا۔ یہی اصل ہمیں ایک اور ریختہ

میں ملتا ہے جس میں چلے دو شعر فارسی زبان میں آئے ہیں اور اس کے بعد یہ شعر

۱۔ مقالاتِ شیرانی : جلد دوم ، ص ۲۰۰ -

۲۔ ایضاً ، ص ۱۹۹ -



آتا ہے :

جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ  
اس کے بعد اس التزام کی صورت یہ ہو جاتی ہے :

ایکھ آن حاسد بدخو تلیں تل منجہ سوں لڑتا  
ز سر کبی چر کو سو بولوں بولوں اڑتا  
ایں دم از پرزہ پر سو سو خجل ہو رہا بارے  
سوم آن دلبر خوش رو جو آیا پس پس پڑتا  
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

روئے آن سہوش برنا سو کدھیں بھی نہ ہوتا  
جان زہیر رخ زیباش لس دن لُسی بھوتا  
ہگفت آن ہم تشویش بھلا پور امانی ؟  
نو بر شککی رعنا آئے پڑا لٹکے کرتا  
جم جم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
نت لت خوبیاں ادکیاں خوشی کے تھال بھراؤ

ان مقولات ، دہروں اور رشتوں پر بھی ہندی روایت کا اثر موجود ہے لیکن یہاں ہاجن ، جیوگم دھنی اور محمود دریائی کے مقابلے میں زبان و بیان آسان ہو گئے ہیں ۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ یہاں عام جذبات عام آدمی کی زبان پر ادا کیے جا رہے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ہاجن ، دریائی اور گم دھنی کی زبان پر موسیقی کے رمز و کنایہ کا اثر گہرا ہے اور اسی لیے سنسکرت سے زیادہ قریب ہے ۔ تیسرے یہ کہ ان کی ادبی روایت براہ راست سرزمین گجرات پر پھل پھول رہی ہے اور وہیں کی زبان اور ماحول کا اثر قبول کر رہی ہے ۔ ان کے برخلاف ، جسے احمد گجراتی کی زبان میں دکنی اثرات کی وجہ سے تبدیل آتی ہے ، اس طرح میان مصطفیٰ کی زبان میں راجہوالہ کے اثر کی وجہ سے یہ تغیر زبان و ادا میں پیدا ہوتا ہے ۔ یہی اردو کا مزاج رہا ہے کہ اُس نے اپنے دامن کو سیٹھے کے پچائے ہمیشہ پھیلانے کی کوشش کی ہے ۔

سید محمد سیدی موعود کے چار واسطوں سے ہوتے سید امین حق سمرست (م ۱۰۱۰/۱۰۶۰ع) کا کلام بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے ۔ سمرست گجرات سے ہجرت کر کے برہان پور کے قریب آباد ہو گئے تھے ۔ ان کی یہ غزل اُس دور

کے زبان و بیان پر روشنی ڈالتی ہے اور اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ جسے جسے ولت کا فاصلہ بڑھتا گیا ، اردو زبان پر ہندی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی اثرات کا رنگ گہرا ہوتا گیا ۔ ابتدائی کئی صدیوں تک ہندی روایت ہی واحد ادبی روایت بن کر حکمرانی کرتی ہے اور جب اس میں تخلیق صلاحیت ، معاشرے میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ، سرجھانے لگتی ہے تو فارسی روایت اُس کی جگہ لے لیتی ہے ۔ سمرست کی غزل<sup>۱</sup> میں ہندی اور فارسی روایت کی چھوٹ ایک وقت نظر آتی ہے :

میرے جو کون ہو باج آرام لیں      بجز عشق بازی مجھے کام نہیں  
کلیجہ کے کیوں کھاسکے او کباب      کہ جے عشق کا لہا جام نہیں  
کرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج      بندھا جے محبت کا احرام نہیں  
ترا مکہ وقبہ ہال آئے ہیں یاد      جو بھانے مجھے صبح پور شام نہیں  
ہوا گھر جدائی کی کلفت سون گور      ولے کئیں بھی وصلت کا پیرام نہیں  
ہر ایک بھل منے غم کا آغاز ہے      ولے درد کا کچھ بھی افہام نہیں  
بھاروں کون ہے عقل سمرست سون      بجز عید ہی کچھ اوسے کام نہیں  
گجری اردو کی روایت کے ایک اور پرو عالم گجراتی نے ۱۰۸۷ھ/

۱۶۷۶ع میں "وفات نامہ"<sup>۲</sup> مرتب کیا :  
خواجہ عالم ہو کے تم      عالم اوپر کرو رحم  
بزار بریں پر استی اور سات      نہ ہجرت ترتیب عالم بات

(۱۰۸۷ھ)  
اس پر بھی ہندی روایت غالب ہے ۔ وزن وہی ہے جو خوب بد چشتی کی "خوب ترنگ" میں ملتا ہے یا اشرف کی "نوسر پار" میں استعمال کیا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندی پھر آٹھویں صدی ہجری سے گیارھویں صدی ہجری تک عام و مقبول رہی ۔ یہی پھر میراجی ، جام اور شاہ داؤل نے بھی استعمال کی ہے ۔ اسی پیر میں بہت سی مذہبی نوعیت کی نظمیں سارے برہمن عظیم کے طول و عرض میں سنی ہیں ۔ اس کی قبولیت کا ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہر چھوٹی تھی اور اچھے محفلوں میں ترنم کے ساتھ نہ صرف پڑھا جا سکتا تھا بلکہ اشعار بھی آسانی سے یاد ہو جاتے تھے ۔ اسی لیے قدیم دور کی لمبائی کتابیں ، جیسے صد بازی وغیرہ ، بھی اسی

۱۔ ملخصات حضرت سید محمد جونپوری : (قلبی) ، المبین ترقی اردو پاکستان ، کراچی  
۲۔ وفات نامہ : (قلبی) ، المبین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

ہر میں لکھی گئی ہیں۔ "وفات نامہ" اپنی قدامت کی وجہ سے اہم ہونے کے باوجود زبان و بیان کی سطح پر ایک تشرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں ادبیت اتنی بھی نہیں ہے جتنی اس دور کی دوسری تحریروں میں ملتی ہے۔ عالم نے لفظوں کو وزن میں لانے کے لیے بے وجہ ہنگڑا ہے۔ سالہ سالہ غیر مستند روایات کو بھی موسومہ سخن بنایا ہے۔ عالم گجراتی کے اظہار بیان میں "گاؤدی بن" کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ "مثلاً ذکر صموئیل مرمریہ ان حضرت علیہ السلام" کے یہ چند اشعار دیکھیے :

مچو نہ کیاں تھے تھی	اس دن ان کی باری تھی
اوتھان لپی کون ناسکھ آئے	ہائشہ کے گھر جاہا جانے
پوچھاں اس تھی بھر بھر کر	کال میں رہوگا کسی کے گھر
لب لیبوں نیں ہائی بات	سب راضی ہو ہاتھی بات
ہریں کے گھر لیائے دو حال	لبی ہارے ہونے خوشحال
لبی کا دھکتا جو روڑ	بھر بھر موندے ہارے موڑ
ابھی آئی لاپ پر قاپ	پاس بیٹھے نلاوے تاب
ابوحمید نے پوچھا جانے	جوت نہیں ہے لپی خدائے
چادر جو تم اھوڑی ہے	جانے آگ پر چھوڑی ہے
تم جو ہے گے رسول خدا	تم کون ایسا دھکتا ہے کیا
فرمایا کہ جوت ہلا	البیاض پر آئی خدا

"وفات نامہ" کی نوعیت اسی قسم کی معلوم ہوتی ہے جیسی آج کل ہمارے دور میں میلاد کی ہے کہ اس کی محفلیں متعدد کی جاتی ہیں اور سیرۃ النبی کے بیان سے سامعین حوالبہ دارین حاصل کرتے ہیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں گجری ادب کی طویل روایت، جس نے اردو زبان کی اس وقت آبپاری کی، جب بر عظیم میں اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی، خاموش ہو جاتی ہے۔ گجری اردو کے ادیب و شاعر بیان سے دکن اور اس کے اطراف میں چلے جاتے ہیں اور جو رہ جاتے ہیں ان کی آواز بے اثر ہو جاتی ہے۔ مفلوں کی فتح گجرات کے بعد سلاطین دکن نے گجرات کے باکالوں کی ایسی حوصلہ افزائی اور قدردانی کی کہ گجرات دیکھنے ہی دیکھتے دیوان ہو گیا اور دکن نے مختصر سے عرصے میں مرکزی حیثیت اختیار کر لی۔ گیارہویں صدی ہجری کے لوائل میں گولکنڈہ پر اردو کا صاحب دیوان شاعر بادشاہ ہد قل قطب شاہ (م۔ ۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ع) حکمرانی کر رہا ہے اور بیجا پور میں "کتنبہ لورس" کے مصنف بادشاہ

ابراہیم عادل شاہ ثانی (م۔ ۱۰۳۴ھ/ ۱۶۲۴ع) کی حکومت ہے۔ گولکنڈہ میں "ملا" وجہی اور ہواسی موجود ہیں اور بیجاپور میں "ملا" نورالدین ظہوری، "سلک" نس، ابوالقاسم لرنشہ، عبدل، شاہ برہان الدین جام اور حسن شوق اپنی صلاحیتوں سے اردو زبان کے جوہر لکھار رہے ہیں۔ اہل علم و ادب سے سارا دکن جگمگا رہا ہے۔ ہندوستان پر اکبر کے بعد جہانگیر کی شہنشاہی ہے۔ گیارہویں صدی ہجری اردو ادب کی تاریخ میں دکن کی صدی ہے۔

## (۲)

گیارہویں صدی ہجری میں اردو زبان دھل منجھ کر صاف ہو جاتی ہے اور اورنگ زیب کی تلخ دکن کے بعد شمال اور جنوب تقریباً سوا بن۔ وصال بعد پھر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس ملاپ کے سالہ اردو زبان کا اپنا معیار اسلوب "رضہ" کے نام سے علاقائی مطبعوں سے آگے کر، ہمدگیر سطح پر سارے بر عظیم کے لیے قابل قبول بن جاتا ہے۔ ولی کی شاعری اسی نئے معیار کا پہلا نقطہ خروج ہے۔ اس نئے معیار میں سارے علاقوں کی زبانوں کے مخصوص مزاج کی چھوٹ بھی ہے اور وہ لہا رنگ بھی ہے جو سب رنگوں میں شامل ہے اور سب سے مل کر رہتا ہے۔ اسی کے ساتھ باڑھویں صدی ہجری میں اردو زبان و ادب کی علاقائی تفصیل ختم ہو جاتی ہے اور شمال، جنوب، مشرق، مغرب سب جگہ زبان کا ایک ہی ادبی معیار مقرر ہو جاتا ہے۔ اسی نئے معیار کے ساتھ جب ہم سارے بر عظیم میں تلاش ادب کے لیے نکلتے ہیں تو ہماری نظریں امین گجراتی کی مکتوی "یوسف زلیخا" پر ٹھہر جاتی ہیں۔

گودہرہ کے رہنے والے امین نے، اورنگ زیب کے آخری دور میں، ۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ع کے تحت اپنی ۱۱۱۳ اشعار پر مشتمل مکتوی "یوسف زلیخا" ۱۰۲۰ھ/ ۱۶۱۱ع میں مکمل کی اور اپنی زبان کو "گجری" کے لفظ سے موسوم کیا :

زمانے شاہ اورنگ زیب کے میں  
لکھی یوسف زلیخا کون امین لپی  
الہی کون ایسا عادل شہنشاہ  
رکھیں جب لک رہے قایم سہر ماہ

۱۔ یوسف زلیخا : از امین (کلسی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

ایسی نے گوجری کیتی سو یوں کر  
کہ آیں لگیں رہے دلہا کے بہتر  
وجود اے ہے سو ہو جائے گا سب خاک  
نہیں پاوے سو دھوندا چہو اے پاک  
نشانی لب رہے گی اے سخن رہے  
جو کچھ بولا ایسی میٹھے بہن رہے

یہ دور اردو زبان میں فارسی اثرات کے پھیلنے، بڑھنے اور جذب ہونے کا دور ہے۔ اب اردو زبان اپنی اصنافِ سخن، آوازن و محور، زبان و بیان کے اسالیب، صنایع و رمزیات فارسی زبان کے ادب سے حاصل کر رہی ہے۔ یہ دور فارسی سے اردو ترجموں کا دور ہے۔ امین گجراتی نے بھی ”یوسف زلیخا“ کو فارسی سے ”گوجری“ میں لکھا :

الہی تیں منجھے قولی جو دی تو میں بھی فارسی میں گوجری کی  
امین کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا اور اس نے ایسے ہی لوگوں کے لیے یہ مثنوی گوجری (لہجہ اردو) میں لکھی تھی :

میں اس کے واسطے کیتی یہ گجری حلیت سب عیاں ہووے آلوں کی  
یہ گوجری زبان، جو امین نے یوسف زلیخا میں استعمال کی ہے، ولی دکنی کے نئے معیارِ رخنہ سے قریب تر ہے۔ اس مثنوی میں وہی بیت استعمال کی گئی ہے جو عام طور پر فارسی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ مثنوی خدا کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور نعتِ رسولؐ، منبتِ حضرت چہار بازاں، تعریفِ پیغمبرانِ سلف کے بعد داستانِ یوسف کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب وہ اپنی ”عمہ“ کے ہاں جاتے ہیں۔ اُس کے بعد کم و بیش وہی روایت بیان میں آتی ہے جو عام طور پر حضرت یوسف سے منسوب ہے۔ لیکن قصے کو بیان کرنے کے دوران چہیز، شادی بیاہ، سنگھار، رسوم و رواج اور دوسرے مناظر کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ مزاج کے اعتبار سے خالص ہندوی ہیں۔ یہاں سوائے ”یوسف زلیخا“ کے دہائی قصے کے پر چہیز ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے تعلق رکھتی ہے۔ مثنوی پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ امین نے یہ مثنوی جذب و احساس میں ڈوب کر لکھی ہے اور وہ ایسے ایک ایسا کارنامہ سمجھ کر انجام دے رہا ہے جس سے اس کا نام دلہا میں باقی رہے۔ نئی اثر آفرینی کے اعتبار سے امین گجراتی کی ”یوسف زلیخا“ ایک قابلِ قدر تصنیف ہے۔ زلیخا، حضرت یوسف کو خواب میں دیکھ کر عاشق

ہو جاتی ہے۔ عشق کا اضطراب اور جلانے والی کیفیت زلیخا کو بے حال کر دے دے رہی ہے۔ امین اس کیفیتِ عشق کو اثر آفرینی کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے :

زمانے کا ہم بسیار ہے رہے کسی کو عشق بہتر ہے جلاتا  
زماناں تون بڑا خوشوار ہے رہے کسی کو عشق بہتر ہے جلاتا  
کسی کوں وجر بہتر ہے ولانا عبت کی کسی کے سر میں تروار  
لگاتا ہے اے ہے لالتا مار نہیں اے دیکھ سکتا جگ میں شادی  
اے گیتی ہے سب کی ناسرادی زلیخا عشق بہتر شاد رہتی  
ز درد و غم ہمیشہ آزاد رہتی ایسا ایک عشق میں جا کر پڑی او  
امیں بولے بیان دھر کان سن لیو دین کوں غم کی او مسند بچھا کر  
ہیٹھی پا درد و زاری اوسکے اوپر اکھل سب سون چہپ بیٹھی زلیخا  
کیا تب یاد اُن قصا دین کا نین سون پور آہو کے چانی  
زبان سون اُن سخن بولکر چلانی کہ اے سون تون کہہ کسی کان کا ہے  
کہ تون بے مثل اور بے شان کا ہے اگر تون شاہ ہے تو تھام بتلا  
وگر معشوق ہے تو نام بتلا اگر سوچ اے تو کس ککن کا  
وگر چندر اے تو کس انگن کا سرے دل کوں چہا کر لے گیا تیں  
اس کا نام بچہ کوں لائ کہا تیں بیہ میں نام لیرا کس کوں پوچھوں  
مقام اور تھام لیرا کس کوں پوچھوں برہ میں تین جلاتا ہے تیں میرا  
ہیں تو ڈال ہانی وصل کیرا مثال بھول کھیلا تھا میرا مکہ  
ہیں کھلا گیا اب تیر رہے دکھ ترے اس عشق کیرے تیر کاری  
لکے میرے کلچرے بچہ کاری ترے اس عشق کا خنجر جو ہے تیز  
ہوا ہے میرے کارن وے خولریز ترے اس عشق کا ڈیسا منجھے ناگ

ان اشعار سے شعر گوئی کی نئی منجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثنوی میں موضوع کی ترویج، قصے کا تسلسل اور شاعر کی ہر کوئی قابلِ توجہ ہے۔ اس مثنوی کو جب ہم بحیثیت مجموعی گجری ادب میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ اس دور کا ایک ادبی کارنامہ معلوم ہوتا ہے۔

امین میں طویل نظم لکھنے کی پوری صلاحیت ہے جس کا اظہار ان کی

دوسری مثنوی "تولڈ نامہ" سے بھی ہوتا ہے۔ "تولڈ نامہ" تقریباً لٹائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے جس کے تین حصے ہیں۔ ایک تولڈ نامہ، دوسرا معراج نامہ اور تیسرا وفات نامہ۔ گنجری ادب کی روایت موضوع کے اعتبار سے مذہبی ہے۔ یہی رنگ ہمیں یوسف زلیخا میں بھی نظر آتا ہے اور تولڈ نامہ میں بھی۔ "تولڈ نامہ" میں امین نے آنحضرتؐ کی ولادت کا بیان کیا ہے۔ "معراج نامہ" میں واقعہ معراج کی تفصیل بیان کی ہے اور "وفات نامہ" میں وصالیہ آنحضرتؐ کے حالات وفات بیان کیے ہیں۔ امین کی شعری کاوشوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اسے موضوع کو اظہار کے بار میں گوندھنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے محفلوں میں ہلکے ترنم کے ساتھ پڑھ کر سائے جانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ ہجر لمبی اور رواں ہے اور الفاظ کو اس طور پر جابجا کیا ہے کہ شعر میں روانی و ترنم کو مؤثر طریقے سے ابھارا جاسکے :

اب ہاں امین کے دل میں اتے آئے ایک اور بات  
مولود معراج کہہ چکا، کہنا ہے اب نامہ وفات  
حضرت ہدؑ کی عمر تھی سالہ برس اوپر سو تین  
ڈھولنا کتابوں کے بہتر اتی عمر نکلی یقین  
اتنی عمر بہتر جو کچھ حضرت نے کہتے کلم سب  
ان کا بیان جو میں کروں گزرے عمر ساری سولہ  
یک دن ہد مصطفیٰؐ اندر مدینہ کے شہر  
سکے صحابوں ساتھ جا بیٹھے تھے مسجد کے بہتر  
اب حق کبری درگاہ سون جبرئیل آئے اس گھڑی  
آیت سو یک قرآن کے انہوں بنی اکل پڑی  
کہا کہ قرآن کے بہتر آیت یہ باقی نہیں رہی  
اب حق تعالیٰ نے قرآن تم کوں دیا پورا صحی  
اور بھی خدا نے تم اوپر بھیجے درودان اور سلام  
لیوں کے سب تم سر دھنی ہو کے ہد ایک نام

پوری مثنوی اسی پانچہ انداز سے چلتی ہے۔ یہاں مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ وہ روایت کو لفظ بہ لفظ منظوم کر دے اس لیے اس میں جذبات کے وہ

۱۔ تولڈ نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نیور نہیں ملتے جو "یوسف زلیخا" میں نظر آتے ہیں۔

ہد امین گجراتی کے ایک ہم عصر محمد فتح بلخی نے، جو گودہرہ ہی کے رہنے والے ہیں، امین کی فرمائش پر ایک مثنوی "یوسف ثانی" کے نام سے تصنیف کی جس میں اسلام کے بنیادی قوانین کے علاوہ تیرہ و حکمت، علم و دانش، مسئلہ مسائل اور ہند و نصائح کو مسلمانوں کے فائدے کے لیے چین کے بادشاہ اور بادشاہ زادی کی داستان کے ذریعے بیان کیا ہے۔ اس مثنوی کی زبان اور بیان کا وہی رنگ روپ ہے جو اس دور میں ہمیں عام طور پر ملتا ہے۔ ہجر چھوٹی اور رواں ہے۔

گیارہویں صدی ہجری کے اختتام تک اردو زبان اتنی صاف ہو جاتی ہے اور فارسی روایت کا اثر اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ گجرات، دکن اور شمالی ہند کی ادبی زبان و بیان اور اسالیب میں کوئی خاص فرق باقی نہیں رہتا۔ اب اس کے مزاج میں وہ مقامی رنگ باقی نہیں رہا ہے جس کے سبب وہ گجرات میں گنجری اور دکن میں دکنی کہلا رہی تھی۔ گیارہویں صدی ہجری کا محاورہ زبان مقامی رنگ و اثر کا حامل تھا لیکن بارہویں صدی ہجری کا وسط قدیم اردو ادب کی آخری حد حاصل ہے۔ اب قدیم محاورے کی جگہ وہ جدید محاورہ زبان لے لیتا ہے جو "ریختہ" کے نام سے سارے برعظیم کے لیے جدید معیار مقرر کیا گیا ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن نے وہ سارے علاقائی امتیازات مٹا کر اس طرح ایک کر دیے کہ شمال کی زبان جہاں دکن کے معیار ادب و روایت کو قبول کرتی ہے وہاں زبان و بیان کی سطح پر خود دکنی محاورے کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ "تذکرہ غزنی شعرا" جو کچھ بارہویں اور زیادہ تر گیارہویں صدی ہجری کے شعرا کا تذکرہ ہے، قدیم اور جدید کے فرق کو خاص اہمیت دیتا ہے اور ان شعرا کا ذکر تکلفاً تذکرے میں شامل کیا جاتا ہے جو قدیم محاورہ زبان کے ترجمان ہیں۔ ثناء اللہ ثنا کے ذکر میں لکھا ہے کہ "محاورہ اسی بالمحاورہ حال فرقے دارد و بعد مضامین دوست می یابد"۔ "ذکر کے بیان میں لکھا ہے کہ "قطع نظر از محاورہ اشعار کہ دہلی وقت مروج است فرقے است بعد۔ اسی یک دو شعر کہ بموجب زبان جدید گجرات از بیاض۔۔۔"۔ بارہویں صدی ہجری میں

۱۔ مثنوی یوسف ثانی : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ غزنی شعرا یعنی تذکرہ شعراے گجرات : ص ۳۵، مطبوعہ انجمن ترقی اردو

۱۹۳۲ء ع۔

۳۔ ایضاً : ص ۳۱۔



ساورہ زبان اور اسالیبِ بیان کی سطح پر جدید اور قدیم کا فرق پت واضح ہو جاتا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ دکن کی نامور سلطنتیں تاریخ کی جھولی میں جا گری ہیں۔ نویں اور دسویں صدی ہجری میں گجرات کی غلیقی ہوائیں سرزمینِ دکن کو تازہ دم کرتی ہیں۔ گیارہویں صدی ہجری میں دکن کا مینارۂ ادب نور اور روشنی پھیلا کر گیارہویں صدی ہجری کے اواخر میں اور بارہویں صدی ہجری کے پچیس تیس سال تک شال کو راستہ دکھاتا ہے۔ ولی دکن سے دہلی آتے ہیں۔ میر عبدالولی ہزرت، سورت سے دہلی اور دہلی سے دکن جاتے ہیں۔ اسماعیل اسروہوی اور ناصر علی سرہندی دکن جا کر وہاں کی ادبی روایت سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی سارے دور میں ایک چات بھرت کا احساس ہوتا ہے۔ اثرات کے بادل ایک جگہ سے الگ کر فوسری جگہ برس رہے ہیں، لیکن بحیثیتِ مجموعی ہواؤں کا رخ شال کی طرف ہے۔ اردو زبان کا وہ کارواں، جو تقریباً چار صدی پہلے شالی ہند کے مرکزِ سلطنت سے برعظیم کے مختلف صوبوں میں پہنچا تھا، گجرات سے ہونا ہوا دکن پہنچتا ہے اور دکن سے پھر شالی ہند و اتر آ کر دالرے کو مکمل کر دیتا ہے۔ اردو زبان و ادب کی ایک اگلی اسی دالرے کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔ لیکن ٹھہریے! شال سے پہلے دکن کا سفر مقدم ہے۔ آئیے اُلتے پاؤں لوٹ چلیں۔



## فصل سوم

# اردو بہمنی دور میں

(۸۷۵۰-۸۹۳۲/۱۳۵۰ع-۱۵۲۵ع)

ہجرت لاش دی<sup>۱</sup>۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات و دکن نے ان دونوں علاقوں کو ایک دوسرے سے قریب آنے میں اور مدد دی۔ علاء الدین خلجی نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اپنے مفتوحہ علاقوں کے انتظام کو مؤثر و پختہ بنانے کے لیے، گجرات و دکن کو سو سو گاؤں کے حقوں میں تقسیم کر کے، ہر علاقے پر ایک ترک سردار مقرر کر دیا۔ مثال کے لیے آہا ہوا یہ ترک سردار جو "امیر صدہ" کہلاتا تھا، نہ صرف ممالکات کا ذمہ دار تھا بلکہ اپنے علاقے کے نظم و نسق اور فوج کا بھی ذمہ دار تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ ترک امیر اپنے لواحقین اور متوسلین کے ساتھ آباد ہو گئے اور امیرانہ صدہ کا نظام کامیابی کے ساتھ چلنے لگا۔ یہ امیر اور ان کے لواحقین و متوسلین، جو مختلف صوبوں کے رہنے والے تھے، اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے لیکن جب آپس میں ملتے تو اس مشترک زبان میں بات کرتے جو وہ مثال کے لیے ساتھ لائے تھے۔ مقامی باشندے بھی اپنی زبان کے الفاظ شامل کر کے اسی زبان کے ذریعے اپنا مافی الضمیر ادا کرتے۔ انہی تیس تیس سال کا عرصہ ہی گزرا تھا کہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین یہاں اس طرح آباد ہو گئے کہ گجرات و دکن ان کا وطن بن گیا۔ اس عرصے میں جو نسل یہاں پیدا ہوئی اس کے لیے مثال کا تصور ایک دور دہی کے تصور کی حیثیت رکھتا تھا۔

خلجیوں کے زوال کے بعد جب تغلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور یہ تغلق کا دور حکومت (۱۳۲۵ء—۱۳۵۱ء) آیا تو اس سبب جو بادشاہ نے ساری دنیا کو فتح کرنے اور اپنی سلطنت میں امن و امان اور استحکام قائم کرنے کی غرض سے ملے کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد (دہوگری) کو ہائے تخت بنائے۔ ارادے کے چھٹے اور دھن کے پختے بادشاہ نے ۱۳۲۷ء/۸۷۲ھ میں حکم جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی دولت آباد ہجرت کر جائے۔ حکم حاکم سرگرمی سے مناجات، درباری، عتال، امرا، سردار، بھٹا، پشہ ور، اہل حرفہ، ارباب پتہ، نوکر چاکر، متوسلین، امیر غریب رخصت سفر بالذہ کر دولت آباد کی طرف چل دیے۔ ضیاء الدین ہرن کا بیان ہے کہ ہارتوں اور محلوں میں کتنے ہی تک

چلا باب

## پس منظر، مآخذ اور خصوصیات

(۱۳۵۰ء—۱۵۲۵ء)

برعظیم پاک و ہند کے نقشے پر نظر ڈالیں تو دریائے نرپدا اے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شمال والے نرپدا کے اس پار کے سارے علاقے کو، ہمیشہ کی طرح، آج بھی دکن کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ جی وہ وسیع و عریض علاقہ ہے جہاں اُردو زبان و ادب کی قدیم روایت پروان چڑھی اور جہاں کی آب و ہوا، موسم اور فضا اے ایسی راس آئی کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال تک یہ ذہن السانی کی آبیاری کرتی رہی۔ قدیم زمانے میں دکن جانے کے لیے گجرات ایک عام راستہ تھا۔ عام طور پر جو بھی فاتح آنا چاہے گجرات میں قدم جمانا اور پھر تسخیر دکن کے منصوبے بنانا۔ تاریخ کے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب دہلی کے بادشاہ علاقائی حکومتوں کو اپنی قلم دور سلطنت میں شامل کرتے تو وہاں کے امرا، سرور و حکام اور فوجی امیران ملک کے اندرونی علاقوں میں آنے کے بجائے بیرونی علاقوں میں جانے کو ترجیح دیتے۔ اسی لیے مثال سے گجرات اور دکن کی طرف ہجرت کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا۔ صدیوں کے اس تاریخی عمل نے، ہجرت اور آرجار نے، تجارت، تہذیبی اور معاشرتی روابط نے گجرات و دکن کو ہمیشہ ایک دوسرے سے قریب رکھا اور یہ آج کے وقت میں بھی ایک دوسرے کے کام آتے رہے۔ مالوہ کے بادشاہ محمود خلجی نے دکن پر حملہ کیا اور ہمیں سلطنت کے ہائے تخت پندر پر قبضہ کر لیا تو نظام شاہ ہمیں کی ماں خدوہ<sup>۲</sup> جہاں نے والی گجرات محمود ہیکڑا سے مدد طلب کی جس نے ۲ ہزار سوار مدد کو بھیجے اور محمود خلجی کی فوجوں کو پندر سے نکال کر

۱۔ منتخب الباب: جلد سوم، ص ۵۷ (کلکتہ ۱۹۲۵ء) میں لکھا ہے "العبر خان ازلی معنی آزرده و آشفہ خاطر گشتہ لشکر غرامہ آوردہ و فوج گجرات ہرائے مدد طلبیدہ عازم تسخیر و غارت برار گردید۔"

لہ رہا ہے۔ تاریخ لرشتہ میں لکھا ہے کہ ”دہلی بنوئے ویران گشت کہ آواز هیچ متنفسی بجز شغال و روبہ و جانوران صحرائی بگوش نمی رسید“۔ یہ تعلق نے نہ صرف ایرانِ مدہ کے نظام کو بحال رکھا بلکہ نئی تدابیر سے آگے اور مستحکم کیا۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے جب اتنی بڑی تعداد میں علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے علاحدہ خاندانوں کو دکن، گجرات اور مالوہ میں حکمران بنا کر آباد کیا اور یہ تعلق ساری دلی کو الٹا کر دولت آباد نے کیا تو وہاں تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی اور کتنے دور رس اثرات مرتب ہوئے ہوں گے؟ جو اس کا ہم ”تعمید“ میں لکھ آئے ہیں کہ جس طرح عربوں نے ”سیاسی اور سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے اس زبان کو جن لیا جو مشرقِ ایران میں بولی جاتی تھی“ اور اپنی فتوحات کے ساتھ، اپنے نظامِ خیال کی قوت شامل کر کے، آگے ایران کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا، اسی طرح برعظیم میں بھی انہوں نے ایک ایسی زبان کو اپنا لیا جس کا حلقہ اثر چلے ہی سے بہت وسیع تھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ آگے بھی شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب تک تیزی کے ساتھ پھیلتے میں مدد دی۔ سرکاری زبان فارسی تھی لیکن عام معاملات زندگی اسی نئی زبان میں طے ہوتے تھے۔

ابھی اس لسانی و تہذیبی عمل پر سے نصف صدی بھی نہ گزری تھی کہ ایرانِ مدہ نے، جن کے آپس میں ایک وسیع مربوط خاندان کی طرح گہرے مراسم قائم تھے، یہ تعلق کے خلاف ”علم بغاوت“ بلند کر دیا اور متحد ہو کر سارے دکن پر قبضہ کر لیا اور ایک امیر علاء الدین کو ۱۳۴۷ء میں اپنا بادشاہ منتخب کر لیا، جس نے پہلی کے لقب کے ساتھ ایک نئی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔ اب دکن کی سلطنت ان لوگوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو شمال کے ”لڑک ہوئے“ کے باوجود خود کو ”دکنی“ کہنے پر فخر کرتے تھے۔ اس نئی سلطنت کی بنیاد میں شمال دشمنی کے جذبات شامل تھے۔ شمال دشمنی کے جوش

۱۔ تاریخ فیروز شاہی: ضیاء الدین بونی (اردو) مرکزی اردو بورڈ، لاہور،

ص ۶۷۳۔

۲۔ تاریخ لرشتہ: (لولکشور) دفتر دوم۔

۳۔ تمہید: ص ۵۔

میں الہوں نے، سیاسی لائحہ عمل کے طور پر، ان تمام عناصر کو ابھارا جو شمال سے مختلف اور خصوصیت کے ساتھ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے تھے۔ ایک مؤثر نفسیاتی حربے کے طور پر چہنبوں نے دل کھول کر مقامی روایات کی حوصلہ افزائی کی۔ دیہی رسوم و رواج، پہلوں ٹھیلوں اور تہواروں کو ترقی دی۔ باہمی ربط ضبط، میل جول اور معاشرت و تہذیب کو گہرا کرنے کے لیے اس زبان کی سرپرستی کی جو رنگا رنگ زبانوں کی اس سرزمین میں، بین الاقوامی زبان کی حیثیت سے رائج تھی اور جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس عمل سے جنوب نے شمال کے خلاف ایک تہذیبی دیوارِ مدافعت کھڑی کر دی اور برعظیم کے یہ دونوں حصے ایک طویل عرصے کے لیے ایک دوسرے سے کٹ کر رہ گئے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ۱۳۴۷ء/۱۳۴۸ء سے لے کر تقریباً پچیس سو سال سے زیادہ عرصے تک یہ زبان، جو شمالی ہند سے آئی تھی، سرزمینِ دکن کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی آزادانہ طور پر نشو و نما پاتی رہی۔ متعدد نماذ کی ہیں وہ زبان ہے جسے آج بھی ہم ”دکنی اردو“ کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کا ادب اردو زبان کی تاریخ میں ایک ابھری نشانِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے۔

دکن میں اردو زبان کے پھیلتے، بڑھنے، پروان چڑھنے اور ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت اختیار کرنے کے دوسرے اسباب یہ تھے:

(۱) دکن میں تین بڑی زبانیں تھیں، کنڑی اور سریانی بولی جاتی تھیں۔ ان کے علاوہ چھوٹی چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں۔ لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات، معاشرت اور میل جول کا ذریعہ بن سکے۔ مسلمان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں ان کی قوتِ عمل اور نظامِ خیال کی توانائی شامل ہو گئی تھی، یہ کام سلیقے کے ساتھ انجام دینے لگی۔

(۲) مسلمانوں نے جب دکن فتح کیا اس وقت وہاں کے سیاسی حالات ابتر تھے۔ چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو ایک دوسرے سے برسرِ ہیکار رہتی تھیں۔ تہذیبی سطح پر یہاں کا تہذیبی و معاشرتی ڈھانچا کمزور ہو کر ٹوٹ چکا تھا۔ مسلمانوں نے اپنی قوتِ عمل اور فکری توانائی سے اس میں نئی روح بھونکی اور وسیع تر اتحاد کا ایک لیا جی دیا۔ اردو زبان وسیع تر اتحاد کی اسی قوت کے

سہارے دکن میں تیزی سے بھیل اور ضرورت کی زبان بن کر کوٹھوں چڑھی۔

(۳) کوئی فاح اچانک جملہ نہیں کر دیتا بلکہ حملے کے لیے برسوں چلے راستہ پہوار کیا جاتا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ کام مبلغِ دین، مسیح اور تجارت پیشہ لوگ چلے انجام دیتے ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے اندرونی سیاسی و تہذیبی حالات، معاشرے اور عوام کی تہ ضرورتیں، جن کو پرانا نظام خیال دہا اور کھل رہا ہے، طبقاتی و علاقائی تعصبات، آپس کی نفرتیں، انتشار اور قوت و کمزوری کی صورتیں سامنے آتی ہیں اور نالغوں کو دعوتِ عمل دیتی ہیں۔ جس عمل دکن میں ہوا۔

علاء الدین خلجی کی فتح دکن سے جہت چلے ہمیں ایسے بزرگانِ دین کے نام ملتے ہیں جو دکن کے مختلف علاقوں میں خاموشی سے اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں۔ حاجی رومی (م - ۱۵۵۵/۱۱۶۰ ع) ، سید شاہ موسیٰ (م - ۱۵۹۸/۱۲۰۰ ع) ، بابا سید مظہر عالم (م - ۱۶۲۲/۱۵۲۵ ع) ، شاہ جلال الدین گنج روائی (م - ۱۶۳۴/۱۶۳۹ ع) ، سید احمد کبیر حیل قلندر (م - ۱۶۵۹/۱۲۶۰ ع) ، بابا شرف الدین (م - ۱۶۸۸/۱۲۸۸ ع) ، بابا شہاب الدین (م - ۱۶۹۱/۱۲۹۱ ع) وہ چند برگزیدہ شخصیتیں ہیں جو سرزمینِ دکن پر تبلیغی و روحانی کام کر رہی ہیں۔ علاء الدین کی فتح دکن کے بعد روحانی پیشواؤں کے اس سلسلے کو اور فروغ حاصل ہوا اور یہاں ہمیں پیر مقصود (م - ۱۵۰۰/۱۳۰۰ ع) ، پیر جمن (م - ۱۵۰۳/۱۳۰۳ ع) ، شاہ منتخب الدین زوزری عشق (م - ۱۵۰۹/۱۳۰۹ ع) ، پیر بشیر (م - ۱۵۳۲/۱۳۳۱ ع) ، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف شاہ راجو قتال (م - ۱۵۳۶/۱۳۳۵ ع) ، شاہ برہان الدین غریب (م - ۱۵۳۸/۱۳۳۷ ع) ، شیخ ضیاء الدین (م - ۱۵۳۹/۱۳۳۸ ع) اور بہت سے دوسرے صوفیائے کرام دکن کے مختلف علاقوں میں سجادہ بچھائے دوسری اخلاق و تبلیغِ دین میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ان بزرگوں نے یہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظِ شال کی زبان میں سلا کر ایک ایسا بولنی تیار کیا جس سے اظہار کی مشکل حل ہو گئی۔ اردو زبان کی ابتدائی ترقی میں ان لوگوں کی ناسلوم کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں۔

سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی سطح پر اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی ، جن کی تفصیل ہم نے ان صفحات میں بیان کی ہے ، تو ہندوی (لہجہ اردو) کا دکن میں بھیلنا بھی ممکن نہ ہوتا۔ اب یہ سوال کہ شال سے آنے والے جو زبان اپنے ساتھ

لانے تھے اس کے نمونے کہا تھے ؟ اس کی ساخت اور کینٹا کیا تھا ؟ اس کے دہوار ہے کہ اس زبان کے باقاعدہ تحریری نمونے نہیں ملتے۔ یہ زبان اس وقت بول چال کی زبان تھی اس لیے اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگانِ دین کے وہ فقرے ہماری مدد ضرور کرتے ہیں جو مختلف تاریخوں اور تذکروں میں آج بھی محفوظ ہیں۔

حضرت شاہ برہان الدین غریب (م - ۱۵۳۸/۱۵۳۷ ع) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م - ۱۵۲۹/۱۵۲۵ ع) کے حکم سے دکن آئے تو پیر و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی بی بی عائشہ (بت ۹ بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے۔ بی بی عائشہ نے کہا : ”اے برہان الدین ! ساڈھی دھہ کٹھ کیا ہنسنا ہے ؟“ (اے برہان الدین ! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنسنا ہے)۔ ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ”ساڈھی دھہ کے دمن جی ضرورت کیڑھی آہے“ (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے)۔

زین الدین خلجہ آبادی (م - ۱۵۴۱/۱۵۳۹ ع) بسترِ مرگ پر تھے۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی۔ انہوں نے جواب دیا : ”منجہ مت ہلاو“ ایسے لہجوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو۔

شاہ کوچک ولی (م - ۱۵۸۰/۱۵۷۲ ع) کے ، جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور یڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے ، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں :

(الف) خورے آئے خورے جانے ، لالے کون تیرے ہارے ۔

(ب) سید بد اوس نہ ہتیاے ۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی ، سرائیکی یا اردو ہیں۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلتے نظر آ رہے ہیں۔ ”دھی“ بمعنی بیٹی

۱۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ،

الحسن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ ع۔

۲۔ اقامتِ ملکتِ یحیٰ پور : از بشیر الدین احمد ، حصہ سوم ، ص ۲۵۳۔

۳۔ تاریخ یڑ : مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ص ۱۴۰۔



کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائیکی میں بھی۔ ”آپے“ اور ”کیڑا“ جو دکنی اردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں، سندھی، سرائیکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں: ”منجہ مت بلاو“ کا لہجہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے۔ شاہ کوچک ولی کی زبان میں برج بھاشا اور گجبری اردو کے اثرات واضح اور ملتے جلتے ہیں۔ زبان سیٹال حالت میں ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ ہر شخص اور ہر طبقہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس زبان میں اپنی زبان کے الفاظ اور لہجہ شامل کر رہا ہے۔ قدیم ادب میں یہ اثرات بالکل ایسے الگ الگ نظر آتے ہیں جیسے ساون میں بادل الگ الگ ہوا میں تیرتے بھرتے ہیں۔ کہیں مطلع صاف ہے، کہیں سورج کی روشنی زمین کے ایک حصے کو منور رہی ہے، کہیں سیاہ بادل ہیں کہیں سرنی، کوئی مغرب سے اُٹھ رہا ہے اور کوئی شال سے ہلکے ہلکے تیرتا آ رہا ہے۔ ماری لٹا میں ایک ہنگامے، ایک چلت بھرت کا احساس ہوتا ہے۔ بادل اُٹھ رہے ہیں، چل رہے ہیں سگر مل کر ایک ایک نہیں ہوئے ہیں کہ ہم دیکھ کر یہ کہہ سکیں اب گھٹا چھا گئی ہے اور موسلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ تقریباً کئی صدیوں تک اثرات کے بادل مختلف سمتوں سے اُٹھ کر ملنے کی کوشش کرتے رہے اور جب یہ سب مل کر ایک ہو گئے تو ادب کے آسمان پر گہری گھٹا چھا گئی اور ”ریختہ“ کا نیا معیار ظہور میں آ گیا۔ اس کے بعد نہ دکنی رہی اور نہ گجبری و دہلوی رہی بلکہ زبان و بیان کا ایک ایسا مشترک معیار قائم ہو گیا کہ سب اہل کمال اس سطح پر اپنے تخلیقی جواہروں کی داد دینے لگے۔

قدیم دور کا ادب اسی لیے آج کی زبان سے مختلف ہے۔ یہ عبوری دور کا ادب ہے۔ اس میں مختلف اثرات الگ الگ اوجھوت کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں بیوت ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہم آج اس سے اپنے وجدان کو آسودہ نہیں کر سکتے۔ ہم اس سے یقیناً اس طرح لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے جس طرح میر، غالب، اقبال کی شاعری سے ہوتے ہیں لیکن تلاش و تجزیہ سے ہمیں قدیم و جدید ادب میں ایک چھپے ہوئے اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

اردو کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں اہل پنجاب و ملتان کا اثر پر عظیم کی سیاست و معاشرت پر بہت گہرا رہا ہے۔ اسی لیے پنجاب کا لہجہ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اس زبان کے خون میں شامل ہو گئی ہے۔ سوانحی کار چٹرجی نے مختلف سیاسی و معاشرتی عوامل کا جائزہ لے کر ایک جگہ لکھا ہے کہ

”اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان، جو ترک الفانی قلمین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولنے آئے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس نئی زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ دیا اور اس کے لفظ و نگار بنانے سنوانے میں اہم کردار ادا کیا۔“۔ خون کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اردو آج بھی پنجاب کی لائی اور چھپتی ہے۔

## (۲)

اگر ہم اس دور کے ادب کا، جسے ہم نے آسانی کے لیے ”ہمیں دور“ کے نام سے موسوم کیا ہے، مجتہد مجموعی جائزہ لیں تو یہاں ہمیں تین قسم کے موضوعات نظر آتے ہیں۔ ایک مقبول موضوع تو یہ ہے کہ کسی دلچسپ، عجیب اور معروف قصے کو نظم کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے اور اس کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ بڑھنے والے یا سننے والے کو نصیحت حاصل ہو۔ قصے کا انجام ہمیشہ طرہ ہوتا ہے۔ دوسرا موضوع یہ ہے کہ کسی مشہور مذہبی یا تاریخی واقعے کو داستانِ دلچسپ کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے۔ یہاں چونکہ مذہبی جذبات کو تسودہ کرنے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے، اس لیے ان روایات کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے جو غیر مستند ہونے کے باوجود عوام میں رائج ہیں۔ مذہبی یا تاریخی نوعیت کے قصوں میں بھی زیادہ زور عجیب و غریب اور غیرالطوف واقعات پر دیا جاتا ہے۔ تیسرا مقبول موضوع تصوف و اخلاق ہے جو قدیم دور میں سب سے اہم اور متجربہ موضوع رہا ہے۔ چلے موضوع کی نمائندگی شعر دین نظامی اپنی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کے ذریعے کرتے ہیں جس میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعے کو بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے موضوع کے نمائندہ اشرف یابانی ہیں جنہوں نے اپنی مثنوی ”لوسر پار“ (۸۹۰۹) میں شہادتِ امام حسین اور والدہ کربلا کو نظم کیا ہے جو آج کے مروجہ والے سے بالکل مختلف ہے۔ تیسرے موضوع کے نمائندہ میراجی شمس العشاق ہیں،

۱۔ انلو آرین اینڈ ہندی: (انگریزی) از مینی کمار چٹرجی، ص ۱۶۸-۱۶۹،  
ڈونکٹر ریسرچ سوسائٹی، گجرات ۱۹۸۲ ع۔

جنہوں نے تصوف کے رموز کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا ہے۔

غزل کا وجود، گجری اردو ادب کی طرح، اس دور میں بھی نہیں ملتا۔ ہندی اوزان عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور فارسی بحر بھی وہی استعمال ہو رہی ہیں جو آہنگ اور مزاج کے اعتبار سے ہندی اوزان سے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ طویل نظم کا عام رواج ہے۔ مختصر نظمیں بھی لکھی جا رہی ہیں جن میں کسی مذہبی، اخلاقی یا روحانی لکھے کو سرمدوں اور طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا جاتا ہے۔ یہ نظمیں بنیادی طور پر گیت اور بھجنوں کی ہی ایک نئی شکل ہیں۔ گجری اردو اور اس دور کی زبان و بیان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اگر میراجی یا اشرف کے اشعار کو شاہ باجن، محمود دریائی اور کام دھنی کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ شاہ باجن کی روایت نے میراجی کے رنگِ سخن کو شدت سے متاثر کیا اور انہوں نے زبان و بیان کا وہی رنگ اور اصنافِ سخن و بیت کا وہی ڈھنگ اپنایا جو گجری اردو میں ملتا ہے۔ تہذیبی سطح پر بیجاپور کا تعلق گجرات کے ساتھ بہت قریب اور گہرا رہا ہے۔ گجری روایت نے ابتدا ہی سے یہاں کے ادب اور زبان و بیان کو اپنے رنگ میں اس طور پر رنگا کہ نصرتی (م - ۱۰۸۵/۱۶۷۴ء) تک، یہ ہلکا پڑنے کے باوجود، بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں زندہ و جاری رہا۔ یہاں کی زبان میں سنسکرتی و پراکرتی الفاظ، گجری اردو ہی کی طرح، کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان زبانوں کے مشکل الفاظ کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے اور مقابلہ آسان الفاظ ان کی جگہ لیتے جاتے ہیں۔ ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں ایسے الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔ میراجی کے ہاں ان کی تعداد کم ہو جاتی ہے اور روزمرہ کے وہ الفاظ، جو مقامی زبانوں میں اپنی پکڑی ہوئی شکل میں رائج تھے، ان کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اشرف کے ہاں ان کی تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔ یہ وہی رجحان ہے جو آئندہ دور میں واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اس دور کے اہلِ علم و ادب نے اپنی زبان کو ”ہندی“ کہا ہے۔ اس دور میں اہلِ گجرات بھی ایسے ہندی اور ہندی ہی کے نام سے موسوم کر رہے ہیں۔ یہ زبان اس وقت تک ہندی یا ہندی کہلاتی رہی جب تک یہ دکن میں خود اپنے پیروں پر کھڑی نہیں ہو گئی۔ جب دکن کے ماحول نے اسے شمال کی زبان سے رنگ روپ میں الگ کر دیا تو یہ بجائے ہندی کے دکنی کہلائی

جائے لگی۔ ”بھوک ہل“ (۱۰۲۳/۱۶۱۴ء) کا مصنف قریشی چلا شخص ہے جس نے اس زبان کو ”دکنی“ کے نام سے پکارا۔ مولوی عبدالمنن نے لکھا ہے کہ شمال سے ”جو زبان جنوب کی طرف گئی، اس کی دو شاخیں ہو گئیں؛ دکن میں گئی تو دکنی لہجے اور الفاظ کے داخل ہونے سے دکنی کہلائی اور گجرات میں پہنچی تو وہاں کی مقامی خصوصیات کی وجہ سے گجری یا گجراتی کہی جانے لگی۔“

اس دور کی زبان تلفظ کے سلسلے میں کسی اصول کی پابند نہیں ہے۔ ضرورت شعری کے مطابق جس لفظ کو جس طرح چاہا استعمال کر لیا۔ شعر میں سکتہ لفظ کو کھینچ کر پڑھنے سے دور ہو جاتا ہے اور کبھی متحرک کو ساکن اور ساکن کو متحرک کرنے سے وزن درست ہو جاتا ہے۔ جیسے ”مقل“ (مقل)، ”میشق“ (عیشق)، ”بھل (بھول)، ”بودہ“ (بُدہ بمعنی طفل)، ”چوب (چپ)، ”ہو کم (حکم)

، ، عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے ”مچ (مج)، ”البا (الجا)، ”مچ (مج)، ”اندے، ”اندہ، ”بوحنا (بوجھنا)، ”وہ“ کے بجائے ”ی“ کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے ”بھلا (بھلا)۔

سین، سون، ستی، نے اور تھی کے الفاظ ”سے“ کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مذکر و مؤنث میں کوئی باقاعدگی نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ ایک جگہ مذکر آیا ہے اور دوسری جگہ مؤنث۔ یہ طریقہ ہند کے دور تک جاری رہا۔ ہر زبان کے ابتدائی ادبی دور میں یہی عمل ملتا ہے۔

اسلا کے باقاعدہ اصول مقرر نہیں ہیں۔ پائے معرور و مجہول میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ کوت، د، ر لکھا جاتا ہے۔ اسی طرح لکھی کا اسلا ”لی کہی“ ملتا ہے۔ ”موقید (مقتید)۔ ”ز“ کے بجائے ”ج“ کا استعمال عام ہے۔

میراجی ”ج“ جس کے معنی ”ہی“ کے ہوتے ہیں، گجری کی طرح دکنی ادب کے اس دور میں بھی ملتی ہے۔ فعل، اسم، ضمیر، صفت سب کے ساتھ

۱۔ بھوک ہل : از قریشی، رائل ایشیاتک سوسائٹی، کلکتہ۔ عکسی نسخہ محضولہ انجمن ترقی اردو کراچی۔

۲۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : ص ۷۶، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ء۔

”ج“ لگا کر ”جی“ کے معنی سے جاتے ہیں جسے لیا مح (جہاں ہی) وغیرہ۔  
 ”جے“ بمعنی جو، اگر اور حرفِ عطف ”ہو“ بمعنی اور استعمال کیا جاتا ہے۔ ”جے“ جو سرائیکی وسندھی میں آج بھی مستعمل ہے، قدیم اردو میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے اور ”جی“ جمع کے طور پر استعمال ہو رہا ہے۔ آئندہ دور میں ”اتھا“ (معنی تھا) اور ”اتھیں“ اور ”اتھے“ بھی ملتے ہیں۔ ”اے“ کی مثال : ع زینب اپنے اس کا نام (نوسرہار : اشرف)

جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی جا رہی ہے جیسے مردان ، دھاناں وغیرہ۔ جمع کا یہ طریقہ میراجی کے ہاں ملتا ہے لیکن ساتھ ساتھ جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی نظر آتا ہے جو آج اردو میں رائج ہے۔ میراجی کے کلام میں بھاگوں (بھاگ بمعنی تقدیر)، موتیوں، بے قمیوں (بے لہم، بے سمجھ)، ہنگوں (ہک) وغیرہ کی شکل میں جمع ملتی ہے۔ ”نوسرہار“ میں اگرچہ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے لیکن زیادہ تر دنبالوں (دنبال)، موتیوں (موتی)، آنکھوں (آنکھ)، یاروں (یار) کے طریقے سے جمع بنائی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا طریقہ دسویں صدی ہجری کے وسط میں زیادہ مقبول ہوا۔

ماضی مطلق بنانے کے لیے عام طور پر علامت مصدر گرانے کے بعد ”ہا“ کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا، دیکھنا، لکھنا کا ماضی مطلق پڑھا، دیکھا، لکھا بنایا گیا ہے۔ ”نوسرہار“ میں مصدر ”لاکھا“ سے روون لاکا، پھولن لاکا، کرائن لاکا، لوزن لاکا بھی ماضی مطلق کی شکلیں ملتی ہیں۔

اس دور میں قریبی آواز کے مطابق قافیہ لانا جائز سمجھا جا رہا ہے؛ جیسے ”لڑ“ کا قافیہ ”ہر“، ”ہکڑ“ کا قافیہ ”بہر“، ”وقت“ کا قافیہ ”معد“، ”معد“ کا قافیہ ”مخت“، ”روڑ“ کا ”لوج“، ”شاہ“ کا ”ارواح“، ”نبی“ کا ”شفیع“، ”معد“ کا ”کد“، ”الہک“ کا ”دیکھ“۔ میراجی کے ہاں قافیہ زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔

وہ الفاظ جن میں دو ”ٹ“ آتی ہیں، ان میں پہلی ”ٹ“ کو ”ت“ سے بدل دیا جاتا ہے؛ جیسے ٹولیاں (ٹولی ہوئی) کے بجائے تولیاں۔ یہ کنڑی کا اثر ہے اور آخر تک دکنی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

دکنی میں، گجری کی طرح، بعض الفاظ سنسکرت کے ملتے ہیں جیسے چتر، لوہ، اتم، سنسار وغیرہ۔ یہ الفاظ براہِ راست سنسکرت سے نہیں آئے بلکہ ان زبانوں سے آئے ہیں جن کے بولنے والوں نے ویدک دھرم قبول کر کے ان الفاظ کو قبول کر لیا تھا۔ نظامی کے ہاں ان الفاظ کا استعمال زیادہ ہے۔

اس دور میں گجری کے الفاظ دکنی میں استعمال ہو رہے ہیں؛ جیسے انبو

(انسو)، گدھڑا (گدھا)، چاڑی (چنلی)، ناد (آواز)، پہلا (پہلا)، راون (گھڑ سوار) وغیرہ۔

مراٹی کے الفاظ بھی دکنی اردو میں شامل ہو گئے ہیں؛ جیسے کالوا (لالاب)، گشت (گمشدہ)، چاڑ (مٹھاس)، پیکا (قدی) وغیرہ۔  
 عربی فارسی کے الفاظ کا املا اس طرح ملتا ہے جیسے ”فیشہ“ کو ”فیشا“، ”غصہ“ کو ”غمتا“، ”قبضہ“ کو ”قبضا“، ”فتح“ کو ”لقا“، ”تفتح“ کو ”شقی“، ”تعبیل“ کو ”لاجیل“ وغیرہ لکھا گیا ہے۔

گجری کی طرح اس دور میں ”ہار“ اور ”ہن“ لگا کر مرکب الفاظ بھی بنائے جا رہے ہیں؛ جیسے سرجن ہار، کہن ہار، ایک ہن، دوہنا وغیرہ۔

اس دور کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالنے محبت کی بینگیں بڑھا رہے ہیں۔ اس بات کے مطالعے کے لیے کہ وہ کون کون سی زبانوں کے الفاظ اور اثرات تھے جو اردو زبان کی چکی میں راس کر بعد میں ایک ہو گئے؟ اور ان میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں؟ نویں اور دسویں صدی ہجری کی تصانیف کا مطالعہ بے حد مفید اور دلچسپ ہے۔ مختلف زبانوں کے الفاظ کو اس طرح جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے اردو زبان کو سارے ہر عظیم کی زبانوں کی ایک زبان بنا دیا ہے۔

آئیے اب چند واقعات اور سنین کو ذہن میں رکھتے ہوئے آگے چلیں۔  
 علاء الدین خلجی نے ۱۳۱۰ء/۱۳۱۰ع تک دکن کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت کے میں شامل کر لیا تھا۔ ۱۳۲۸ء/۱۳۲۸ع میں علاء الدین نے اپنی سلطنت کے ہاتھ تحت کو دولت آباد منتقل کرنے کا فیصلہ کیا اور دہلی کی ساری آبادی کو ہجرت کر کے قاہرہ جاری کیا۔ یہ تعلق کے آخری دور حکومت میں ”امیرانِ صمد“ نے منعقد ہو کر بغاوت کر دی۔ ۱۳۴۸ء/۱۳۴۸ع میں دکن میں تغلق کی بادشاہی ختم ہو گئی اور چھٹی سلطنت وجود میں آ گئی۔ اس تمام عرصے میں اردو زبان کا خمیر پورے طور پر لیا ہو چکا تھا اور اس میں اتنی آوانوازی اور سکت پیدا ہو گئی تھی کہ اسے ادبی سطح پر بھی استعمال کیا جا سکے۔ اگلے باب میں ہم نویں صدی ہجری کے چھٹی دور کی تصانیف کا جائزہ لیں گے۔

ایک رسالہ لکھا تھا۔ اس کی مزید تصدیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے جو بارگاہ خواجہ بندہ لواز کے سرمد و خادم تھے، ”سیر ہندی“ کے نام سے جو تالیف ۸۸۳۱/۱۲۷۷ع میں کی تھی اور جس کے ”باب پنجم“ میں بندہ لواز کی ۳ تصانیف کا ذکر کیا ہے، کسی اردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا۔ اسی طرح خواجہ بندہ لواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م۔ ۸۸۱۲)، (جو ان کی زندگی ہی میں وفات پا گئے تھے) کے کسی رسالے کو ان کی تصنیف<sup>۲</sup> مان لینے کا اہل تحقیق کے پاس، جذباتی تحقیق کے علاوہ، کوئی جواز نہیں ہے<sup>۳</sup>۔

اس دور کی سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو ناقص الاولیٰ ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے ”کدم راؤ پدم راؤ“ کا نام دے دیا گیا ہے۔ حمد، نعت، رسول، مدح، سلطان کے بعد، جو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق ہیں، ”گفتن کدم راؤ یا ناگنی“ کی سرخی آتی ہے۔ ”وجہ تالیف کتاب“ والا حصہ بھی مثنوی میں نہیں ہے۔ بیچ بیچ میں صفحات غالب ہونے کی وجہ سے قصے کا تسلسل پورے طور پر سمجھ میں نہیں آتا۔

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کدم راؤ راجہ ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر ہے۔ پدم راؤ وزیر ناگ ہے جس کے سر پر راجہ کدم راؤ کی عنایت سے اب پدم بھی موجود ہے۔ ایک دن راجہ کدم راؤ دیکھتا ہے کہ ”ناگنی“، جو اُمّ ذات ہے، ایک لیج ذات کے سانپ ”کوٹوال“ سے میل کھا رہی ہے۔ یہ

۱۔ سیر ہندی : ص ۹۰۷، مطبوعہ یونانی دواخانہ پریس، سبزی منڈی الہ آباد، ۱۳۳۷ھ۔

۲۔ مجلہ مکتبہ حیدر آباد دکن : ص ۱۸ — ۲۴، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل ۱۹۲۸ع۔

۳۔ اس بحث کے لیے دیکھیے مقدمہ ”مثنوی کدم راؤ پدم راؤ“ ص ۷۰ تا ۸۵، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۳ع۔

۴۔ کدم راؤ پدم راؤ : خطوطہ کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔

دوسرا باب

## ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں

(نظامی سے اشراف تک)

(۱۲۳۰ع — ۱۵۲۵ع)

نویں صدی ہجری کی پہلی دور کی بہت کم تصانیف ہم تک پہنچی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود (صوفیائے کرام کے موقوفات کے علاوہ، جن کا ذکر ہم پہلے باب میں کر آئے ہیں) انہی تصانیف اور رسالے ہمارے سامنے ضرور ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کے زبان و بیان، مذاکر، سخن اور رجحانات کا بخوبی اندازہ کیا جا سکے۔ عین الدین گنج العلم (۵۰۶ھ — ۵۹۵ھ/۱۳۰۶ع — ۱۳۹۲ع) کا نام ہر ادبی تاریخ میں لیا جاتا ہے لیکن ان کی کوئی دکنی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی، حتیٰ کہ وہ تین رسالے، جن کا ذکر شمس اللہ قادری نے ”اردوئے قدیم“ میں کیا ہے، ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ خواجہ بندہ لوار گیسو دواڑ (م۔ ۸۸۲۵/۱۵۲۱ع) (جو فیروز شاہ جہانی کے زمانے میں کلبرگہ آئے) کی تصنیف ”معراج العاشقین“ بھی، جو اب تک اردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے، نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ اس کے مصنف خواجہ کبر — راز کے بجائے مجددوم شاہ حسینی بیجاپوری<sup>۲</sup> ہیں جنہوں نے گیارہویں صدی ہجری کے نصف آخر یا بارہویں صدی کے اوائل میں ”کلاوۃ الوجود“ کے نام سے

۱۔ اردوئے قدیم : ص ۳۹ — ۴۰، مطبع نولکشور لکھنؤ، ۱۹۳۰ع۔

۲۔ معراج العاشقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفصہ قتیل، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۶۸ع، ص ۲۹ و ۳۰۔



آ گیا۔ اس کے بعد کدم راؤ محل میں جاتا ہے اور ہنسی خوشی سے دن گزارنے لگتا ہے۔

یہ مثنوی خاندان چینی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی چینی (۸۲۵-۸۳۸/۸۴۱ع-۸۴۳ع) کے زمانے میں، جیسا کہ مثنوی کے ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے، لکھی گئی:

شہنشاہ بڑا شاہ احمد کنوار برت پال، سینسار، کرتار آدھار  
دھنیں تاج کا کون راجا ابھنگ کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ  
لقب شد علی آل چمن ولی ولی تھی بہت بہت قدر آگلی

یہ وہی بادشاہ ہے جو حضرت گہو دراز کی دعاؤں کے نتیجے میں، فیروز شاہ چینی کے بعد تخت سلطنت پر بیٹھا۔

مصنف نے بار بار اپنا نام ”نضر دین“ اور قصاص نظامی لکھا ہے۔ اس قسم کے نام آج بھی پنجاب میں عام ہیں۔ ”ہرت نامہ“ کے مصنف فیروز کا اصل نام بھی ”نضر دین“ ہے، جیسا کہ اس نے خود ”ہرت نامہ“ کے ایک شعر میں صراحت کی ہے:

مجھے ناؤں ہے قطب دین قادری قصاص سو فیروز ہے بیدری

”کدم راؤ پدم راؤ“ کی زبان بہت مشکل اور عسیر الفہم ہے۔ اس پر منکرت و براکرت اور ملاقاتی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے۔ زبان و بیان اور لسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ ”ہولی گجرات“ سے مماثل و قریب ہے۔ اس کی زبان کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندوی روایت و اسطور کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تہذیب و معاشرت کو ابھارنے کے لیے ضروری تھے۔ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ یہ مثنوی جس علاقے میں لکھی جا رہی ہے وہ کٹڑی زبان کا علاقہ ہے جس کی سرحدیں سرہئی کے علاقے سے بھی لگی ہوئی ہیں۔ اس کی زبان اسی ہندوی روایت کی حامل ہے جس کا ذکر ہم تفصیل سے ”گنجری اردو“ کے باب میں کر چکے ہیں۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دو اسلوب ملتے ہیں! ایک اسلوب وہ ہے جس پر ”ہندوی روایت“ کا اثر گہرا ہے اور جو مزاج کے اعتبار سے گجرات کے شاہ باجن، جو اسی دور میں دادرجن دے دے ہیں اور قاضی محمود دریائی اور جوگم دھنی، سے قریب ہے اور جس اسلوب میں آنے والے دور میں ابراہیم عادل

دیکھ کر راجہ کدم راؤ آگ بگولہ ہو جاتا ہے۔ وہیں کوڑیال کو مار دیتا ہے۔ تلوار کا ایک ہاتھ ناگنی کے بھی مارنا ہے جس کی دم کٹ جاتی ہے اور وہ سر ڈال کر ایک جھاڑی میں جا پڑتی ہے۔ افسردہ اور اداس راجہ اپنے محل میں آتا ہے۔ کسی سے بات نہیں کرتا اور غموشی سے جا کر لیٹ جاتا ہے۔ رانی نے جب راجہ کو غمگین دیکھا تو اس کے پاس پہنچی اور وجہ دریافت کی۔ راجہ نے بہت اصرار کے بعد ناگنی اور کوڑیال کے میل کا چشم دید واقعہ اُسے سنایا اور کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ عورت اگر ہری یا امرا بھی ہو تو اس کی وفاداری اور پاک بازی پر بھروسہ نہیں کرنا چاہیے۔ مجھے اسی بات کا غم کھانے جا رہا ہے۔ چھری اگر سونے کی ہو تو بھی اسے ہٹ میں نہیں مارا جا سکتا۔ میں تو اب وہ سانپ کا کٹا ہوا چورستی سے بھی ڈرتا ہے۔

رانی نے راجہ کو بہت سمجھایا اور کہا کہ پانچویں انگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں، میں تو تیری وفادار داسی ہوں، لیکن کدم راؤ پر اس بات کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ پدم راؤ نے بھی سمجھایا لیکن اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا۔ دلیا سے اس کا دل بھر گیا اور اس نے اب جوگیوں اور سنیسیوں کی صحبت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا اور لوگوں سے کہا کہ کسی باکال جوگی کو لاؤ۔ لوگ اکھر ناتھ جوگی کو لائے۔ جوگی نے اپنے کپال دیکھائے اور لوہے کو سونا کر دکھایا۔ اس نے اکھر ناتھ جوگی کو انعام و اکرام سے نوازا اور اس سے یہ فن سکھانے کی فرمائش کی۔ اب راجہ کو جوگی کے بغیر چین نہیں آتا تھا۔ جوگی نے راجہ کو دھنور پد اور اس پد سکھا دیے۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ اکھر ناتھ راجہ کے روپ میں آ گیا اور راجہ کرتے لگا۔ ایک دن اس نے پدم راؤ سے ایک ”فرمانشور لاسقول“ کی۔ جب پدم راؤ نے اُسے پورا کرنے سے انکار کیا تو اکھر ناتھ نے، جو اب راجہ بن گیا تھا، اس پر بہت لعن طعن کی۔ راجہ کدم راؤ طوطی بن کر ادھر ادھر اڑتا پھرتا تھا۔ ایک دن اڑنے اڑنے اُسے اپنا محل نظر آیا۔ وہ محل میں پدم راؤ کے سامنے آیا۔ سر زمین پر رکھا اور توبہ کی۔ پدم راؤ سے کہا کہ میں کدم راؤ ہوں۔ پدم راؤ نے یقین نہیں کیا۔ کدم راؤ نے ان باتوں کا حوالہ دیا جو صرف کدم راؤ اور پدم راؤ ہی کو معلوم تھیں۔ یہ سن کر پدم راؤ نے اپنا بہن زمین پر رکھا اور دینگ کر اپنا سر طوطی کے پیروں میں رکھ دیا۔ دونوں کے درمیان راؤ دارانہ بات چیت ہوئی اور پھر پدم راؤ نے ایک رات، جب اکھر ناتھ گہری نیند سو رہا تھا، چپکے سے جا کر اس کے انگوٹھے میں کٹ کھایا اور وہ مر گیا۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنے اصلی روپ میں واپس

شاہ ثانی اپنی ”کتابِ لورس“ لکھتا ہے۔ دوسرا اسلوب وہ ہے جس پر وہ اثر جاری و ساری ہے جو بعد کے دور میں عیدل کے ”ابراہیم نامہ“ یا صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ میں نظر آتا ہے۔ عیدل و صنعتی کا رنگِ سخن ہندوی روایت سے قریب ضرور ہے لیکن اس دور کے اسلوب میں یہ تبدیلی آ جاتی ہے کہ اس پر فارسی زبان، اس کے طرز، لہجے اور آہنگ کا رنگ چڑھنے لگتا ہے اور اسی کے ساتھ ہندوی اسلوب کا رنگ ہلکا پڑنے لگتا ہے۔ ”کلم راؤ ہدم راؤ“ میں ہندوی روایت والے اسلوب کا عام رنگ ان اشعار میں دیکھیں جہاں کلم راؤ اپنی وطن کے بے حد اصرار اور خوشامد پر ناگنی اور کوڑیاں (کوڑیاں سانپ) کے آپس میں جیل کھانے کا واقعہ، جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، یوں بیان کرتا ہے:

سنا تھا کہ ناری دھڑے بہت چھند  
وہی چھند جب میں دیکھا جگت میں  
مُجات ایک ناگن کُجات ایک سانپ  
جو کرتار مجھ کوں کیا ہوئے راؤ  
کھڑک کاڑھ دوکھا تنہا لکھار  
کئی لہاس ناگن ہران آپ لے  
لہ اب نہیں کسی نار پتاؤنان  
سجائی کئی آج ناگن کنار  
میں دیکھ منجہ من بھگیا تری نانو  
تری نانو کا آن ہے آن ہوئے  
چھری ات کنند سی کہ جے ہوئے  
ددا سانپ کا ہوئے جے کاوڑی  
بڑے ساچ کہہ کر گئے ہول آچوک  
تہیں نظر دین دیکھ الیاؤ راؤ  
لفاسی دھرم دکھ کیوں راؤ دے

اس زبان پر، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، وہی رنگِ سخن غالب ہے جو گجری اُردو میں نظر آتا ہے۔ زبان و بیان میں مختلف بولیوں کے الفاظ ملے جلتے ہیں۔ صنمکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ اس لسانی عمل اور اظہار کے رنگ نے ہندوی کی فارسی بحر (عمولن لعلولن لعلولن) کو بھی اپنے مزج کے پردے میں چھپا لیا ہے۔ ان میں سے اکثر الفاظ مثلاً آکھنا (کہنا)، جیت (دل)، ناری (عورت)، چھند (بات، قریب)، دیکھنا (دیکھنا)، ویل (ولت)،

ہوں (میں)، مُجات (اُمّ، اعلیٰ ذات کا)، کجات (کم ذات، بیچ)، اسکت (پری صحبت)، لالپ جھانپ (دستی، الٹکھیلیاں)، راؤ (راجہ)، کرتار (خدا)، آہاؤ (ناانصافی)، کھڑک (تلوار)، ٹوار (جگہ)، لہاس (بھاگنا)، ہران (جان)، ”ہوچ“ (دم)، ہنال (راکشش)، پتاؤ (بھروسا)، کپال (سر، کھوپڑی)، اچھریاں (ہریاں، آہرایاں)، کُندن (سونا)، گھانا (ڈالنا، مارنا)، پھاندا (بھندا، رستی)، جسے (اس کو)، دگ (دھندلہ)، کئی (کی)، لالو (لام)، دوس (قصور)، دھن (عورت، محبوبہ)، پت ورت (شوہر کی وفادار)، ”ددا“ (ٹوا ہوا) وغیرہ الفاظ آج بھی برِ عظیم کی مختلف زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ جی وہ پہلی روایت ہے (جسے ہم نے ہندوی روایت کا نام دیا ہے) جس پر صدیوں تک اُردو زبان چلتی رہی اور جب اظہار کے لیے ان سے زیادہ عام فہم سچیلے الفاظ عوام کی زبان پر چڑھ گئے اور نئے جذبی اثرات معاشرے میں اچھی طرح رچ بس گئے تو یہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ دھیرے دھیرے لکسال باہر ہو گئے اور رفتہ رفتہ اُردو زبان اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی جدید ادبی زبان کے دائرے میں داخل ہو گئی جس کا چلا پھل ولی دکنی کی شاعری ہے۔

مثنوی کا دوسرا اسلوب، جس کا رنگ چان ہلکا اور دھا دھا سا ہے اور جس کی مثالیں مثنوی میں ادھر ادھر بکھری ہوئی ہیں، وہ ہے جو آئندہ دور میں بجاپور کا ادبی اسلوب بن کر لکھنا اور بتنا سنوتا ہے:

مجھے مارناں مار کے گھال دے  
ولے آج اکھو مار نکال دے (شعر ۵۲۹)  
بلاہا بندھ بندھ کون راؤ پاس  
کہا راؤ ہوں بھول، لون بھول پاس (شعر ۵۳۹)  
خوے بھول ہارا کدھیں پاس بن  
لہ سر گھال لے کوئی پاس آس بن (شعر ۵۴۰)  
میںی لھالو جے سانپ کوڑھا چلے  
اہس لھالو وہ بھی سو سدا چلے (شعر ۵۶۲)  
بندھ لون ہے منجھے پیر لھالو  
مجھے لالو پردھان منج راؤ لالو (شعر ۵۷۳)  
بھلا بھی نہیں منجہ بُرا بھی تہیں  
لرے ہائے (ہوں) چھوڑ جاسوں کہوں (شعر ۶۳۸)

- ۱۔ بھجے جسے توں آج آہان منجہ  
 ۲۔ پردمان توں منجہ نہ ہوں راؤ منجہ  
 ۳۔ جلو چیب منجہ جو پرا منجہ کہوں  
 ۴۔ پرا اوگھڑ سب منجہ من کہوں رہوں  
 ۵۔ کہ جسے بول میرا منے اس کہوں  
 ۶۔ کہ جسے نہ منے تل گوڑی نہ رہوں  
 ۷۔ کہ جسے بھد اپنا کہے کہوں منجہ  
 ۸۔ پراہت درانا کہے لوگ منجہ  
 ۹۔ کنگن پت کہا دیکھناں آرسی  
 ۱۰۔ اے راج توں دیکھ کہوں پاری  
 ۱۱۔ سیاناں کھاوے پور اپنا اپنا  
 ۱۲۔ بجائے جو کس بول توہی ہوئے ہاں  
 ۱۳۔ ننھے کی ننھی ہندہ مانے نہ کوئے  
 ۱۴۔ لتھاں سو لتھاں جسے نیی ہوت ہوئے  
 ۱۵۔ لدر ہو نہ رہنا لکے سائب دیکھ  
 ۱۶۔ سنور سر کھلنا پڑے دیکھ بیگ  
 ۱۷۔ بھاریا ہری ہنکھ کیتا اڑوں  
 ۱۸۔ کہاں لک اڑوں جائے کیدھر پڑوں  
 ۱۹۔ ہری ہنکھ دینھا پدم راؤ ہوئے  
 ۲۰۔ پدم راؤ جانے نہ یہ کرن کوئے  
 ۲۱۔ اکا ہک کہوں کہوں اس نانو آہوں  
 ۲۲۔ کدم راؤ پیرا نکر کا سو آہوں  
 ۲۳۔ جو کچھ کل کرنا سو توں آج کر  
 ۲۴۔ نہ گھال آج کا کام توں کل پر  
 ۲۵۔ بھلے کون بھلائی کرے کچھ خوئے  
 ۲۶۔ کرے کون بھلائی کرے ہوئے توئے  
 ۲۷۔ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" ساڑھے باغ سو سال سے زیادہ پرانی تصنیف ہے  
 اور اردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے۔ جس کثرت سے اس میں خوب الامثال  
 اور محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ یہ زبان صدیوں پرانی

ہے جو سینکڑوں سال کی مسافت طے کر کے، اپنے ارتقا کی مختلف منزلوں سے گزر کر  
 ادبی سطح پر استعمال میں آنے کے لائق بنی ہے۔ مثنوی الفاظ کے استعمال کے  
 علاقہ سہاں تک بیان کی چستی اور رچاوت کا تعلق ہے وہ "کدم راؤ پدم راؤ"  
 میں موجود ہے۔ جہاں بیان میں بے جا بھلاؤ کا بھی احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو  
 اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے۔ مثنوی میں استعمال ہونے والی  
 سرب الامثال میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہو جو آج بھی اردو زبان کے سرمائے  
 میں شامل نہ ہو۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع: کھکی آہنا جو تو سب جہاں = آپ کھکی جہاں کھکی  
 ع: نبوس کدھیں باج انگل سان = ہاتھوں انگلیاں کھکی برابر نہیں ہوتیں  
 ع: لیسے الی بول چھٹکا پڑیا ٹوٹ کر = بلی کے بھاگوں چھٹکا ٹوٹا  
 نہ دودھے کدھیں چور کی ماں پکار = چور کی ماں کو لہری میں سو دے کر  
 دودھے گھال کر کھکی کوٹھی منجہار = روتی ہے  
 ددھا سائب کا ہوئے جسے کلڑی

لڑے کہوں نہ وہ دیکھ بھالنا پڑی = سائب کا کالا رستی سے بھی لڑتا ہے  
 لڑے ساچ کہہ کر گئے بول لہوک = دودھ کا جلا چھاچھ کو بھی بھونک  
 ددھا دود کا چھاچھا ہوئے بھوک = مار مار کر پیتا ہے

ع: ہسار آہنا اوڑنا دیکھ پاؤ = جتنی چادر اتنے پاؤں پھیلاؤ  
 لڑے ساچ کہہ کر گئے کتنے کتن  
 کہوں بھنے بھیا جائے کٹھن = کہوں کے ساتھ کہن بھی پس جاتا ہے  
 ایک جگہ لفظی، ہندوی معیار سخن پر بھی روشنی ڈالتا ہے:  
 دو آرت مبد جس کتوت میں نہ ہوئے دو آرت سب باج ریمھے نہ کوئے

۱۔ لفظی کی ایک اور مثنوی "خوفنامہ" (بیاض لیلی العین ق ۳/۶۲۷) بھی  
 ہماری نظر سے گزری جس کی زبان بمقابلہ "کدم راؤ پدم راؤ" کے بہت سادہ  
 اور فارسی اثرات کی حامل ہے۔ اس مثنوی میں آخرت، قیامت، عذاب، جہنم  
 اور روزِ حشر کا بیان کیا گیا ہے۔ "خوف نامہ" کا اسلوب گیارہویں صدی  
 ہجری کے آخری زمانے کے دکنی اسلوب سے قریب ہے جس میں ہندوی  
 روایت ہلکی اور فارسی روایت کا رنگ گہرا ہونے لگا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا  
 ہے کہ یہ "خوف نامہ" "کدم راؤ پدم راؤ" والے لفظی کا نہیں ہے۔  
 (ج - ج)

(دو آرت = ذو معنی ، سبد = لفظ ، کوٹ = شعر ، باج = پیچر ، رہینا = راغب ہونا)

یہی وہ معیار سخن ہے جو دوہروں کے مزاج میں رچا بسا ہے اور ولی کے ہندو سام و آبرو کے دور میں "ایہام گوئی" کی شکل میں پسندیدہ رنگِ سخن بن کر ابھرتا ہے۔

فخر دین نظامی نے جس زمانے میں اپنی مثنوی "کلم راولہ پدم راؤ" لکھی ، اسی زمانے میں حاجی دوام الدین مکی کا جوان بیٹا تعلقاتِ دہلوی ترک کر کے حج بیت اللہ کے لیے روانہ ہو گیا اور بارہ سال تک مدینہ منورہ میں قیام کر کے واپس ہوا تو ایک ایسے خاندان کا بانی ہوا جس نے صدیوں تک دکن میں 'رشد و ہدایت اور روحانی و اخلاقی درس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ اس نوجوان کا نام میراجی تھا۔

میراجی شمس العشاق (۲-۱۵۹/۱۵۹۹ع) ، شاہ کمال الدین بہانی کے خلیفہ تھے جو جمال الدین مغربی کے واسطے سے خواجہ بندہ لواز گیسو دراؤ کے سلسلے میں تھے۔ میراجی کے زمانہ حیات ہی میں چھٹی سلطنت انشار و انتراق کا شکار ہو چکی تھی۔ سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور طبقاتی کشمکش نے نفرت کا ایسا بیج بو دیا تھا کہ معاشرتی و قومی یک جہتی بارہ بارہ ہو چکی تھی۔ مرکز التہائی

۱۔ المجن ترقی اردو پاکستان کے ایک نادر و واحد مخطوطے (قا ۱۵۱/۱) میں ، جو ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں سلسلہ میراجی کے بزرگوں جام ، داول اور اعلیٰ کا کلام شامل ہے ، ایک مرتبہ ملتا ہے جس میں یہ شعر ہے :  
تاریخ حضرت مال نو سو ، اس پر اگلے ہی دو  
دو دین مدت وفا شو ، جسے کچھ حکم الابی کا  
جس سے تاریخ ولادت ۵۹۰۲ ظاہر ہوتی ہے ، لیکن اگلے شعر میں (ص ۵۳)  
۲۵ سوال شب پنج شبہ بھی لکھا ہے جس سے ۵۹۰۴ نکلتا ہے۔ اسی مرتبے کے حاشیے پر "شاہ حسین ذوق ابن تاریخ گفت است ، شمس العشاق ۵۹۰۲ کے الفاظ ملتے ہیں۔ مخطوطے میں اس مرتبے پر ارباب الدین جام کا نام درج نہیں ہے۔ آخری شعر یہ ہے :

سو ہی میراں منجہ پر ہے ، اس روز کا دستگیر ہے  
نیمہ بن میں سے میر ہے جبکہ حکم الابی کا  
میراجی کی چاروں تصانیف 'مفر مرغوب' ، 'شہادت الصغیر' ، 'خوش لغز' اور 'خوش لاسہ' اسی ترتیب سے اس میں موجود ہیں۔ (ج - ج)

کمزور ہو کر بے دم ہو گیا تھا اور مختلف صوبوں کے حکام قریب قریب آزاد ہو چکے تھے۔ میراجی کی زندگی ہی میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت (۱۴۹۰ع) وجود میں آ چکی تھی۔ کمزور ، دم توڑتی ہوئی اور نام کی سلطنت پر محمود چنی (۱۴۸۲ع-۱۵۱۸ع) حکمران تھا۔ انہی کے زمانے میں بدر آزاد ہو کر برید شاہی (۱۴۸۷ع) کا پائے تخت بن چکا تھا۔ ہزار میں عادل شاہی (۱۴۸۷ع) اور احمد نگر میں نظام شاہی (۱۴۹۰ع) قائم ہو چکی تھیں۔ قطب شاہی سلطنت کا قیام (۱۵۱۲ع) بھی چند سال کی بات تھی۔ عظیم چنی سلطنت کے ہاتھ ، پیر ، آنکھ ، ناک اور کان الگ الگ ہو چکے تھے۔

بیجاپور کا تعلق گجرات سے ہمیشہ گہرا رہا ہے۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے سے جت چلے بیجاپور پہنچ چکی تھی۔ اس ادبی روایت نے شاہ میراجی کا دامن دل بھی اپنی طرف کھینچا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصوف کا بنیادی نظام فکر تو انہوں نے اپنے بزرگوں سے لیا لیکن اس کا اظہار اس روایت میں کیا جس کی نمائندگی شاہ باجن کر رہے تھے۔ زبان و بیان کی اس روایت پر منسکرت کا اثر بھی ہے ، برج بھاشا اور مقامی بولیوں کا بھی۔ اسی لیے رنگ روپ میں شاہ میراجی کی زبان گجری زبان ہی کا ارتقا معلوم ہوتی ہے۔ اس زبان کو وہ "ہندی" کہتے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میراجی کی شاعری کے مزاج میں وہی رنگ ہے جس کی جھلک ہمیں نظامی کی "کلم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہے۔ نظامی کے ہاں یہ رنگ منسکرتی اثرات کی وجہ سے زیادہ گہرا ہے۔ میراجی کے ہاں عام بول چال کی زبان استعمال ہونے کی وجہ سے یہ رنگ نسبتاً ہلکا ہو گیا ہے۔ نظامی ادبی زبان استعمال کر رہے ہیں۔ میراجی عوام سے مخاطب ہیں اس لیے ان کی زبان عوامی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ زبان و بیان کا یہی وہ رنگ اور یہی وہ مزاج ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کو متعین کر کے آجے گولکنڈا کے ادبی اسلوب سے الگ رکھتا ہے۔

میراجی کا موضوع تصوف ہے اور وہ شاعری کو عوام کی فطرت اور اپنے مریدوں کی ہدایت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ان کی چار طویل و مختصر نظمیں ہم تک پہنچی ہیں جن کے نام خوش لاسہ ، خوش لغز ، شہادت الصغیر اور مفر مرغوب ہیں۔ "خوش لاسہ" ایک سو ستر اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا



وزن ہنسوی ہے اور جس میں خوش نامی ایک لیک سیرت لڑکی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور اسی کے نام پر نظم کا نام ”خوش نامہ“ رکھا ہے :

اس خوش نامہ دھریا نام دوبا ایک سو ستر  
دستا زیادہ پڑھے سوتے قولہے خوشی کا چہتر

اشعار میں (جنہیں میراجی دوسے کا نام دیتے ہیں) یہ تفصیل دی گئی ہے کہ یہ لڑکی چغتائی خاندان کی چشم و چراغ تھی۔ اس کا باپ ترک افشاں تھا۔ جب وہ پیدا ہوئی تو مرشد نے اسے دیکھ کر اس کا نام خوش عبویز کیا۔ خوش سیرت و کردار کے اعتبار سے علوی تھی اور بہت بھولی بھالی، محبت کرنے والی تھی۔ سب سے لڑالی، سب کی پیاری، ”سبہ نین“، ”بس“ ”مکھ“، سب کی آنکھ کا تارا۔ ایسی لیک بہت کہ دن رات اللہ سے لگاؤ رکھتی۔ اتنی سچے دار کہ دوسرے اس سے عقل سیکھتے۔ ہر وقت اللہ سے ڈرتی اور کہتی کہ جہاں جہاں میں چہتی ہوں، وہاں وہاں ”او“ ہی نظر آتا ہے۔ اسی لیے وہ کہتی :

اب نا چہیوں، اب نا ڈروں، ڈروں تو کہاں لگ ڈروں  
ہمیں غروب نہائے تیرے آستہی آسا دھروں  
ماتا جی پالک تھی روئے جالا انہیں کدھر  
آپ جس مارگ لا ہے میراں میں تو جاؤں کدھر

جب سترہ سال ایک ماہ لو دن کی ہوئی تو موت کا ہرکارہ آن پہنچا۔ ایسی لیک بہت، نیک سیرت لڑکی کا اتنی کم عمری میں مر جانا تعجب کی بات ضرور ہے، لیکن یہ بات کہہ کر میراجی خود ہی جواب دیتے ہیں کہ یہ اللہ کی رضا ہے۔ اس کے بعد خوش کی موت سے اخلاق نتائج اور روحانی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ نظم کی زبان غیر مانوس ہے لیکن جذبات کی سادگی پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس نظم میں ایک ایسے دکھ، ایک ایسے دزد کا احساس ہوتا ہے جو غم کو صبر و ضبط کے پتھر لے دہانے سے پیدا ہوتا ہے۔ جس زمانے میں زبان کا یہ روپ رائج تھا، اس نظم نے سننے والوں کے دل پر گہرا اثر کیا ہوگا۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑکی (خوش) ان کی چہتی تھی۔ آخری دو شعروں میں اس نظم کا نام بھی آیا ہے اور دعا بھی مانگی گئی ہے :

خوش خوش حالوں خوش خوشیاں خوشی رہے بہرورد  
یہ خوش خوشیاں اللہ کبیرا لورا اعانی لور  
کہنلا خوش خوش نامہ نعت ہوا تمام  
خوش سب کوئی دایم قایم جیتا خواص عوام

”خوش نغز“ بہتر اشعار اور نو ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب میں اشعار کی تعداد مختلف ہے۔ ہر باب کا پہلا مصرع ”خوش ہوچھی“ یا ”خوش کہی“ کے الفاظ سے شروع ہوتا ہے۔ خوش دریافت کرتی ہے اور میراجی اس کا جواب دیتے ہیں۔ یہ نظم سوال اور جواب کی ہیئت میں لکھی گئی ہے جو آئندہ دور میں بھی صوبائے کرام کے ہاں ایک عام اور مقبول ہیئت رہی ہے۔ ”خوش نغز“ میں میراجی عرفانِ روح، عرفانِ عالم، عرفانِ مراقبہ، عرفانِ ذوقِ نور، عملِ مہیا جی پر لائقان، موتِ عارفان، بہتر عقل و عشق، بیانِ کرامات اور موحد و ملحد جیسے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ساتواں باب، جس میں عقل و عشق پر اظہار خیال کیا گیا ہے، دلچسپ ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ دونوں نظمیں ایک ہی مزاج اور ایک ہی رنگ کی حامل ہیں۔ باب ہفتم ”بہتر عقل و عشق“ ان کی شاعری کے عام رنگ روپ کا نمائندہ ہے۔ جس میں میراجی کا رنگ ہے اور جس ان کی شاعری پر غالب ہے :

خوش کہی سچ کہو میراجی عشق بڑا یا بودہ  
پر کہیں میں آکھوں یاں اسے دھریا بودہ  
من کے کان دے کر من ری جہن لیک ایک  
چنگ عشق بودہ کب سبیں کیوں سلگتی دیکہ  
بودہ پردھان کہی من راجے لیکوں عشق خطاب  
جے تو کہیا تہ سنی میرا کہو وہی حساب  
عشق کہی من عقل پریشاں اکت اچھے راج  
عاروس کبیرا ناز بکلوے باندی کبیرا کاج  
عقل کہی بن کریں سنگر زبے کہو ناز  
عشق کہی بن برم بیا جی کی تو اچھے ساز  
بودہ کہی تو برم بیا کا جے تو اچھے ساز  
عشق کہی تو برم بیا آبیر کہنچے بار  
بودہ کہی کچ کہنلا لوڑی پاچہیں ایسی بات  
عشق کہی یہ کہنل کہلانا سبھی اس کے بات  
بودہ کہی ہوں تسلیم ہولا تو کچ برت رہے  
عشق کہی چنودہنا چنر دوکہ یہ گون سہے

مشق بودہ کے بول بیان کہنا خوش کے پاس  
یہ کہن کمال گہو بوجھے ہوئے خاص الخاص

دولوں نظموں "خوش نامہ" اور "خوش لغز" کے اوزان ہندوی ہیں۔ ذخیرۃ  
الفاظ میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بمقابلہ نظامی کے بڑھ گئی ہے۔ یہ وہ  
خفیی دھارا ہے جو رفتہ رفتہ ہندوی مزاج پر غالب آکر آئے اپنے ساتھ جانے  
لیے جا رہا ہے۔ ان دولوں نظموں کی زبان میں مختلف بولیوں کے الفاظ مل جاتے  
تاکہ بولی سی کھل رہی ہے۔ گجری کے ساتھ برج بھاشا، پنجابی اور  
سرائیکی کے اثرات بھی واضح ہیں۔ یہی اثرات ان کی دوسری نظموں میں بھی نظر  
آتے ہیں۔

"شہادت الصبیح" میراجی کی ایک طویل نظم ہے جو ۵۶۳ اشعار پر  
مشتمل ہے۔ وزن اس کا بھی ہندوی ہے اور دوہے کی روایت جہاں بھی غالب  
ہے۔ ایک دوہے (عصر) میں اپنی نظم کا نام بھی میراجی نے ظاہر کیا ہے:  
اس نام ہے صبیح "شہادت الصبیح"

اس طویل نظم میں شریعت و طریقت کے مسائل قرآن و حدیث کی روشنی میں  
سمجھائے گئے ہیں۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ موضوع بڑا ہے اور وہ  
زبان جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے، اتنی کمزور ہے کہ بات  
کو پورے طور پر بیان نہیں کیا جاسکتا۔ چونکہ ان کے مخاطب عوام ہیں اس  
لیے وہ اس بات کو نظم ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ جو عربی و فارسی  
نہیں جانتے ان کے لیے اس زبان میں یہ مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ پورے اعتماد کے  
ساتھ نظم میں یہ بات بھی کہہ دیتے ہیں کہ انسان کو زبان پر نہیں جانا چاہیے  
بلکہ مغز کو دیکھنا چاہیے۔ ان کیے نئے معنی پر نظر رکھنی چاہیے جو بیاں کیے  
گئے ہیں۔ زبان کی حیثیت تو مٹی کی سی ہے اور معنی کی حیثیت سونے کی ہے۔  
جہاں سے بھی اپنا کام ہو وہاں سے کر لیتا چاہیے۔ مقصد تو کام سے ہے، زبان  
میں کیا رکھا ہے:

کھڑ بھاکا چھوڑ دیجے "چن معنی مالک لیجے  
جے مغز مٹھا لائے تو کہوں من استہے بھاکے  
وہ مغز معنی لینو سب جھالے جھاڑ دیو

۱۔ شہادت الصبیح: (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

میراجی نے اس نظم میں "سوالر طالب" اور "جواب مرشد"، دولوں  
اشعار میں بیان کیے ہیں۔ سوال بھی تفصیل سے نظم کیے ہیں اور جواب بھی  
وضاحت سے دیے ہیں۔ سوال و جواب میں شریعت و طریقت کے چت سے مسائل  
آ گئے ہیں۔ ان میں احادیث نبوی کی تشریح بھی آ گئی ہے اور واجب الوجود و  
مسائل سلوک بھی آ گئے ہیں۔ ایک جگہ چھوڑے کے جال اور بنسی کے کنایوں  
سے مسئلہ مسائل کی تشریح کی گئی ہے۔ اسی نظم میں ایک جگہ حضرت ابراہیمؑ و  
اسمعیلؑ کی روایت بیان کر کے اس کی توضیح کی گئی ہے۔ ایک جگہ  
راہدہ بصری کے قول کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ایک اور مقام پر حروف تہجی کے  
ذریعے تصوف کے نکات کا کناہہ کیا گیا ہے۔ یہاں حروف تہجی "الف" کے بجائے  
"ی" سے شروع ہوتے ہیں اور الف پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کی شکل نظم میں اس  
طرح ملتی ہے:

ی ہے واو نوں ہم لام کاف کون  
کاف ف غین عین ظ ط ضیاہ معین  
صاد شین بھی شین یہ حرف شدل کے تین  
بھی زر ذال دال یہ ساتو شغل سنبھال  
خے جے جیم ث ت ب اللف لہ

پھر تصوف کے نقطہ نظر سے ان حرفوں کی ساتھ ساتھ تشریح بھی کی گئی ہے۔  
میراجی نے اس نظم میں بار بار غم اور سجدہ پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ  
جو بغیر سوچے سجدے شریعت و طریقت پر چلتا ہے وہ حیر ضائع کرتا ہے:

ح: ہور بھوکٹ عمر کھووے  
بے نہموں دیکھن آویں تو یک ہی لا ہاویں

اور اسی لیے کہتے ہیں کہ:

بن بوجھیں دوش لا دیجے

پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ اس لیے پیر و مرشد کی ضرورت ہے۔ اس نظم  
میں بھی زبان و بیان کی وہی نوعیت ہے جو "خوش نامہ" اور "خوش لغز" میں  
ملتی ہے۔

میراجی کی ایک اور مختصر نظم "مغز مرغوب" ہے جو آٹھ ابواب اور  
۷۷ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں وجود ہائے چہار، خصلات فرشتہ چار،

۱۔ مغز مرغوب: (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

فہم ہائے چار، نفس ہائے چار، ذکر ہائے پنج نمود، شہادت ہائے چہار جیسے موضوعات کو نظم میں بیان کیا گیا ہے۔ "شہادت التحقیق" کی ہر چھوٹی ہے جبکہ "مغز مرغوب" کی ہر لمبی ہے۔ میراجی کے ہاں زبان و بیان کا ایک ہی رنگ ملتا ہے۔ بیان کا تنوع ان کے ہاں نہیں ہے اور ایک طرح کے اکوڑے پن کا احساس ہوتا ہے۔ آگے چل کر زبان و بیان کی بھی روایت شاہ برہان الدین جام کے ہاں زیادہ جاؤں گے ساتھ ملتی ہے جو اپنی زبان کو "گنجری" کہتے ہیں۔ "مغز مرغوب" میں، "شہادت التحقیق" کی طرح، اسی رنگ کی چھلک نظر آتی ہے جو شاہ جام کے ہاں اپنا جاؤں دکھاتا ہے۔ یہ چند اشارے دیکھیے :

اللہ، محمد، علی، امام، دایم ان سوں حال  
سب خاصوں سوں اللہ اللہ تو رکھوں کیا کمال  
مغز مرغوب دھریا جانو اس نسخے کا نام  
مرشد سوکھوں سچھے تو ہوئے کشف تمام  
یہی نظم اور تین زیادت اس کا سب حساب  
برسن پھان کر لہ ری تو ہر نعمت کا لاب  
ذکر جلی مکہ بولے بیان قلبی دل میں راکھی  
روحی سکھڑا دیکھی شد کا ستری سوں سک چاکھی  
خفی غیر ہر لا کرے، الا اللہ اثبات  
ہوئی بدھ الہی نا باج کرو کی ہات

جاں وہ موضوعات بھی سامنے آنے لگتے ہیں جو شاہ برہان الدین جام کے ہاں مخصوص فلسفہ تصوف بن کر ابھرتے ہیں اور جن کو امین الدین اعلیٰ آگے بڑھا کر مکمل کر دیتے ہیں۔ ان موضوعات پر آئندہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

میراجی کے الفاظ بیان میں ادبی سے زیادہ عاسی سطح ملتی ہے۔ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ اپنی بات کو شعر میں بیان کرنے کی ہر ایک کوشش کی جا رہی ہے جو آج سرسری معلوم ہوتی ہے۔ الفاظ کو ضرورت شعری کے مطابق موڑ ٹوڑ لیا جاتا ہے۔ کہیں کسی حرف کو گرا کو بڑھنے سے وزن کا سوا مل جاتا ہے اور کہیں کتنے کو دور کرنے کے لیے آواز کو کھینچ کر بڑھنا پڑتا ہے۔ لالہوں کا بھی کوئی خاص اصول نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ چار کھودا جا رہا ہے اور ہزار دشواریوں سے راستہ بنایا جا رہا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی محنت اور صلاحیت سے زبان کے دریا کو بیان کے راستے پر ڈالا۔ آج وہ ہمیں مشکل، نامانوس اور بے مدنی نظر آتے ہیں۔ آج ہمیں ان کی تحریروں

پر ہنسی آتی ہے۔ اگر یہ لوگ اس دور میں اپنی صلاحیتوں کا خون اس زبان میں شامل نہ کرتے اور اس میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے (اور یہ سب حقیقت میں تجربے ہیں) نہ کرتے تو مرسوق کی طرح اس زبان کا دریا بھی راستے ہی میں خشک ہو جاتا۔ ہندی والے آج اس ادب کو اپنے رسم الخط میں منتقل کر کے اپنی قاری کو اردو کی بساکھوں پر صدیوں پہلے تک لے جا رہے ہیں۔ یہ اردو زبان کے وہ نمونے ہیں جو نویں صدی ہجری کی زبان پر نہ صرف روشنی ڈالتے ہیں بلکہ نقوشِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہم اس سرمائے سے مختلف تہذیبی دھاروں اور اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کسی کسی اثر نے ہماری فکر، ہمارے اظہار کو متاثر کیا ہے اور وہ کون سے اثرات تھے جو اُلھے، بڑے اور غالب ہو گئے۔ جس طرح کسی جہاز کی پرواز کو چت دور تک دیکھنے کے لیے اسے مسلسل ٹکٹی باندھ کر دیکھنا پڑتا ہے، اسی طرح اردو کی روایت کو دور تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان لوگوں کے زبان و بیان کی پرواز کو بھی مسلسل دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔

نویں صدی ہجری تک اس زبان کی جڑیں دکن، گجرات اور مالوہ میں اتنی ہیوست ہو جاتی ہیں کہ یہ نہ صرف ایک عام مشترک زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس میں ایسی تصانیف کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جن کا خطاب عوام سے تھا۔ جو کام چلنے لارسی سے لیا جاتا تھا وہ اب اردو سے لیا جا رہا ہے۔ اشرف بیابانی اس دور میں اسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔

میراجی شمس العشاق (م - ۱۳۹۶/۸۹۰۲ ع) کے انتقال کے وقت اشرف بیابانی کی عمر ۳۸ سال تھی۔ سید شاہ اشرف بیابانی (۸۹۶-۱۳۹۶/۸۹۳۵ ع - ۱۵۲۸ ع) سید شاہ ضیاء الدین رفاعی بیابانی کے بڑے لڑکے تھے۔ نذر آبادان کا مولد ہے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کر کے حقائق و معارف کی طرف متوجہ ہوئے۔ ۱۳۸۹/۸۹۶۵ ع میں ان سے خلافت پائی اور ۱۵۰۲/۸۹۰۹ ع میں ان کے سجادہ نشین ہوئے۔ اشرف بیابانی کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں: "لازم الہندی"، "واحد باری" اور "توسہار"۔ بعض تذکروں میں ان کی ایک اور تصنیف "نصہ آخر الزمان" کا بھی ذکر آتا ہے۔

۱۔ افسر صدیقی اسروہوی: مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو، جلد اول، ص ۹۵، مطبوعہ ۱۹۶۵ ع۔

۲۔ ہنچ گنج: از سید شاہ محمد فاضل بیابانی، ص ۳۹، مطبع دستگیری، حیدر آباد دکن۔

”لازم البندی“ ۱۹۸ اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جسے ۳۶ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس نظم میں عورت اور مرد دونوں کے لیے ان مسئلہ مسائل کو بیان کیا گیا ہے جن کی ضرورت روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر پڑتی ہے؛ مثلاً بیان احکام بنائے اسلام، بیان احکام صفت ایمان، بیان جست و حیس و سانس، برائض، غسل، برائض و صوم، بیان تبسم، برائض، نماز، سجدہ سموم، بیان رکعتائے نماز، بیان روزہ، بیان عیدین، فطرہ و قربانی، بیان غسل و کمز، بیت و غیرہ۔ نظم کی ہر ہندوی ہے، زبان صاف اور بیان اشکال سے پاک ہے۔ اس نظم سے اس دور کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ”بابائے ستہر“ میں گوید“ کے تحت یہ ہیں شعر ملتے ہیں :

’سنت غسل کی بوجہیں ہانچ بات اور فرج کشوں دھولان ساچ  
بلندی دور تر کیڑے ہیں دوستو کرنا ہیں غسل میں  
تین بار سر میں والو لگ دھولان پھولن نماز پر طیار ہولان

یہ نظم اس کے ”ہر وقت کام میں آنے“ کے لیے تصنیف کی تھی لاکھ عام آدمی برائض مذہبی کو صحیح طریقے سے انجام دے سکے۔ اس بات کی طرف انہوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

لزم البندی اس کا نام بڑے جو ہر وقت آنے کا کام

”واحد باری“ عربی فارسی اردو کی ایک منظوم لغت ہے جو امیر خسرو کی منظوم نعت ”حائق باری“ کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریباً سو دو سو سال کے عرصے میں فرق یہ ہو گیا ہے کہ ”حائق باری“ میں ذریعہ اظہار فارسی ہے اور اب ”واحد باری“ میں ذریعہ اظہار عام مروجہ زبان ”اردو“ ہے۔ واحد باری میں نہ صرف اردو الفاظ کے فارسی عربی مترادفات لکھے گئے ہیں بلکہ موسیقی، عروض، ردیف و قافیہ اور اصناف سخن کو بھی سمجھایا گیا ہے۔ ان کی صورت یہ ہے :

ہر ہے دریا آب فراخ کلام موزوں ہے ڈالی فراخ  
نیم بیت کو مصرع بول دو مصرع کی بیت ہے کھول  
رباعی کیا ؟ چو مصرع جان غسی کیا ؟ پنج مصرع خواں

۱۔ لازم البندی : (فلسی)، المبین ثری اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ تذکرۂ خطوط اداریہ ادارۂ ادبیات اردو : جلد اول، ص ۲۸۵، حیدر آباد۔

دکن، ۱۳۹۲ء۔

چند بیت کو قطعہ تو جان از شعر و غزل سے کلک کے آن  
کم از پنج بیت نہ آوے غزل ہو ذکر فراق محبت مثل  
قصیدہ غزل کا اول مطلع تخلص آخر بیت کا مقطع  
ردیف بعد از قافیہ آر ایک گھوڑے پر دو سوار

”لازم البندی“ کی طرح ”واحد باری“ کی زبان بھی آسان اور غیر پیچیدہ ہے۔ اس میں مصنف زیادہ سے زیادہ عام بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ اسی لیے عاویز زبان و بیان میں از خود در آتے ہیں۔ یہ خصوصیت اشرف کی ہر تصنیف میں موجود ہے اور اس دور میں باعوارہ زبان لکھنے کا یہ عمل اسے ایک انفرادیت بخشتا ہے۔

”نوسرہار“ (۱۵۰۳/۸۹۰۹ع) میں بھی زبان و بیان کی یہی سطح برقرار رہی ہے۔ اس ”مثنوی“ میں اشرف نے واقعہ ”کرہلا اور شہادت امام حسین کو موضوع سخن بنایا ہے :

باڑاں کینا ہندوی میں قصہ مقتل شاہ حسین

مصنف نے ”واحد باری“ اور ”لازم البندی“ کے برخلاف اس مثنوی کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں نہ صرف اپنی شاعری کی خوبیاں ظاہر کی ہیں بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ یہ مثنوی اس کا نام روشن رکھے گی :

سوئے کی جیوں کھولتی گھڑ پیرے مالک موفی جڑ  
ایک ایک بول مانک مول سیم گراؤ میں تھیں تول  
ہند پرائی سوئے تار سچیں ہووا ”نوسرہار“  
پر ہر مصرعے بالذمے لڑ رکن ہدایت مانک جڑ  
اسے نوباباں نوسرہار فیت اس کی لاکھ ہزار

”نوسرہار“ نام رکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مثنوی میں نو ابواب ہیں اور ہر باب ایک اصول ہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان نو بابوں کو بیس فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوان، جیسا کہ اس زمانے میں اور اس کے صدیوں بعد تک دستور رہا ہے، فارسی میں ہیں۔ اشرف بیابانی نے نوسرہار میں واقعہ ”کرہلا اور شہادت امام حسین کو اس طور پر بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں یزید اگرچہ بظاہر اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کر رہا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی بداندیشی کا واقعہ بھی دلچسپ ہے؛ مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ



لاولہ لیے اور انہوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ لیکن ایک رات جب وہ پشاپ کے لیے اٹھے تو عضو تناسل پر کسی زہریلے بھتھو نے کاٹ لیا۔ طبیوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ عبوراً وہ ایک باندی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور بڑید تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت عمر کے بھانے بڑید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔

نوسرہار کا انداز بیان اور لہجہ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی مجلسوں میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے، اسی لیے یہ بول چال کی زبان سے قریب ہے اور اس میں روزمرہ و محاورہ نے بیان کو زود اثر بنا دیا ہے۔ اس دور کی کسی تصنیف میں یہ خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نوسرہار کی حیثیت اس زمانے میں وہی تھی جو ”روضة الشہداء“ کی فارسی میں اور ”کریم کشا“ کی اردو میں رہی ہے۔ وہ با محاورہ زبان جو اشرف نے ”نوسرہار“ میں استعمال کی ہے، ایک دن کا سفر طے کر کے یہاں تک نہیں پہنچی ہے۔ محاورے کسی زبان میں ایک دم پیدا نہیں ہو جاتے۔ جب زبان اپنے ارتقا کے ایک دور سے گزر کر طویل سفر طے کر چکی ہے، تب کہیں استعاروں میں بات کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے۔ اور جب یہ استعارے کثرت استعمال سے مردہ ہو جاتے ہیں تو زبان میں محاورہ بن کر اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں اور عام آدمی روزمرہ کی زندگی میں انہی کے ذریعے اپنی بات میں چاشنی پیدا کر کے اثر کا جادو چکاتا ہے۔ نوسرہار کی با محاورہ زبان صدیوں کے اسی سفر کی نشان دہی کر رہی ہے۔ اس میں جو محاورے استعمال میں آئے ہیں، ان میں سے بہت سے آج بھی رائج ہیں! مثلاً نانو لیتا (یاد کرنا)، وقت آنا (موت قریب ہونا)، آٹھ جانا (مر جانا)، غم کھانا (دگر کرنا)، خوشی کرنا (سرخی پوری کرنا)، زار ہزار رونا (بھوٹ بھوٹ کر رونا)، بات آنا (حاصل ہونا)، امید بالندہنا (آرزو مند ہونا)، صبر پکڑنا (صبر کرنا)، ہاتھ سلنا (افسوس کرنا)، کیا موی لے کر جینا (کسی طرح زندگی بسر کرنا)، بھل پانا (اچھا نتیجہ برآمد ہونا)، تَم میں گائٹھ پکڑنا (دل میں کینہ رکھنا)، بازی دینا (شکست دینا)، بال بیکا کرنا (نقصان پہنچانا)، آسان لوٹ پڑنا (سخت مصیبت پڑنا)، سر سے چہتر ڈھلنا (بے سہارا ہونا)، ڈانواں ڈول ہونا

۱۔ نوسرہار: ڈاکٹر نفیر احمد، مطبوعہ ماہی اردو ادب، علی گڑھ، ستمبر

۱۹۵۷ء، ص ۵۹-۶۹

(متزلزل ہونا)، تول کرنا (وعدہ کرنا)، نہ ابدھر کے نہ اودھر کے ہوا (نہ یہاں کے نہ وہاں کے)، جیسا کرنا ویسا بھولا (جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے کے معنی میں)، ہاٹ دیکھنا (انتظار کرنا) وغیرہ۔ اس عمل نے ”نوسرہار“ کو اس دور کی ایک قابل قدر تصنیف بنا دیا ہے۔ بہر شاعری کے اعتبار سے بھی اس کے بعض ٹکڑے آج بھی اہلے معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

زینب اپنے اس کا نام	لین سلونے جون بادام
ازحد صاحب حسن جہاں	ڈپا موزوں صورت حال
ساتھا جالوں سورج پاٹ	یا کے جالوں چالدا لاٹ
دانت جیسی تپسی جان	جیسے پیر نہ کبری کھان
سرگن جیسے لیسے ہال	چندر سورج دولوں گال
چاند پیشانی دانت رتن	خندہاں رو ہم سیمیں تن
سکا صورت خوب ازحد	سیرا رنگ پور موزوں قد

اسی طرح جنگ کے نقشے میں رزم کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور شہادت کے بیان میں غم کے جذبات کی شدت محسوس ہوتی ہے۔ مثنوی کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف کو زبان کے اس عبوری دور میں بھی اپنے جذبات کے اظہار اور مختلف کیفیات کے بیان کا اتنا سلیقہ ضرور ہے جتنا ہم اس دور کے کسی اچھے شاعر سے توقع رکھ سکتے ہیں۔ جب آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے کی تصنیف کے طور پر ہم نوسرہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اشرف بیابانی ہمیں ماہوس نہیں کرتا۔

میراجی کی طرح اشرف بھی اپنی زبان کو ہندی کہتا ہے۔ شاہ باجن بھی اپنی زبان کو ہندی یا دہلوی کہتے ہیں۔ ابھی اس کے لیے ”گجبری“ یا ”دکنی“ کا لفظ استعمال نہیں ہوا۔

اشرف کی تینوں نظمیں ایک طرح کے ہندی اوزان میں لکھی گئی ہیں۔ اس بحر میں خوب یہ ہے کہ شعر آسانی سے زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ محاورے کی جھوٹ اور عام بول چال کی زبان اور لہجے نے لسانی نقطہ نظر سے بھی اشرف کے کلام کو خاص اہمیت دے دی ہے۔ ابھی دکنی زبان نے اپنی وہ مخصوص شکل نہیں بنائی ہے جو ہمیں آئندہ دور میں قطب شاہی یا عادل شاہی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے۔ ابھی اس پر اس زبان کا اثر گہرا ہے جو دو سو سال پہلے گجرات اور دکن آئی تھی اور جس میں شال کی زبان کا لڑھ رنگ مختلف تہذیبی دھاروں اور انتقال آبادی کے ذریعے مسلسل شامل ہوتا رہا تھا۔ اشرف بیابانی کے ہاں زبان و بیان آگے

بڑھتے محسوس ہوتے ہیں ۔

یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی صلاحیتوں کو اردو زبان کے مزاج و غنوں میں شامل کر کے آئے بڑھایا ہے ۔ اگر یہ لوگ ایسا نہ کرتے اور اس زبان کو اپنے اپنے انداز میں ، اپنی اپنی ضرورت کے مطابق ، استعمال نہ کرتے تو یہ زبان وقت کی فیر میں کبھی کی دکن ہو چکی ہوتی ۔ طویل نظم لکھنا ، اور وہ بھی ایسے دور میں جب خود زبان بیان کی سطح پر گھٹنیوں چل رہی تھی ، کوئی آسان کام نہیں تھا ۔ ان لوگوں نے زبان کو مختلف موضوعات سے آشنا کر کے آئے جلد ہی کہیں سے کہیں پہنچا دیا ۔ قدیم اردو مصنفین کا ہم پر یہی احسان ہے ۔

چھٹی دور میں اردو چاروں طرف پھیل کر دکن کی سب سے بڑی اور واحد مشترک زبان بن جاتی ہے اور اس عظیم سلطنت کے مختلف علاقوں میں ایک ایسا سارگار ساحر پیدا ہو جاتا ہے کہ آئندہ دور میں ادبی تخیل کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ جو ایچ اس دور میں پھوٹ کر بڑھتا اس کے پھل ان سلطنتوں نے کھائے جو چھٹی سلطنت کی جانشین تھیں ۔ عادل شاہی اور قطب شاہی ، باقی تینوں سلطنتوں کے جواہر اپنے دامن میں سمیٹ کر دکنی ادب کی نمائندہ بن جاتی ہیں ۔ چھٹی دور میں ، گجرات کی طرح ، ہندوی روایت کی ہی توسیع ہوتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و تہذیب کے اثرات بڑھنے چلے جاتے ہیں ۔

نظامی خالص ہندوی روایت کا ترجمان ہے ۔ میراجی کے ہاں فارسی طرز احساس اور تہذیب و زبان کے اثرات قدرے بڑھ جاتے ہیں ۔ اشرف بیانی کے ہاں یہ اثرات ذخیرۃ الفاظ ، آہنگ اور انداز بیان کی سطح پر آور زبان ہو جاتے ہیں ۔

عادل شاہی دور میں یہ اثرات اور گہرے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے اس دور کی زبان چھٹی دور کے مقابلے میں زبان و بیان کے جدید دائرے سے قریب تر ہو جاتی ہے ۔

یہ دور ساری دنیا میں بادشاہوں ، سلاطین ، شہزادوں اور امراء کا دور ہے ۔ ساری علمی و ادبی ، تہذیبی و معاشرتی ترقیاں انہی سے وابستہ ہیں ۔ جو چیز بادشاہ پسند کرتا ہے ، سارا معاشرہ آئے پسند کرتا ہے ۔ ”ہر چیز کہ سلطان پسندد پُر است کا“ کلمہ بادشاہ وقت کی ”مرکزیت“ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ آئیے اب آگے چلیں ۔



## فصل چہارم عادل شاہی دور

(۱۴۹۰ع - ۱۶۸۵ع)

اور چینی سلطنت کے مختلف صوبے آزاد ہونے لگے ، تو اس نے بھی ۵۸۹ء/ ۱۱۹۰ع میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر دیا ۔ سلاطین عثمانیہ کا یہ شہزادہ ، عادل شاہی سلطنت کا بانی یوسف عادل شاہ تھا ۔ شعر و شاعری کا اچھے چمن سے شوق تھا ۔ خود بھی فارسی میں شعر کہتا تھا ۔ علما و فضلا ، اہل فن اور ارباب ہنر کا بڑا قدردان تھا ۔ خود پادشاہ بنا تو اس ذوق کو اور ترقی دی ۔ ایران ، عرب و روم اور دور دراز مقامات سے ذی علم حضرات کو بلایا اور ان کو سر پر بلوایا ۔ ہر وقت قابل لوگوں کا مجمع اس کے ارد گرد رہتا ۔

اس کے بیٹے اسماعیل عادل شاہ (۱۵۱۰ع—۱۵۳۴ع) کو بھی علم پروزی اور ذوق شعری رونے میں ملے تھے ۔ وراثی تخلص کرتا تھا اور فارسی میں اچھے شعر کہتا تھا ۔ باب کی طرح یہ بھی ذی علم لوگوں اور علما و نصحاء سے نہایت سیر چشمی سے سلوک کرتا تھا ۔ غرض کہ شروع ہی سے علم و ادب اور شعر و شاعری کا مذاق عادل شاہی سلطنت کی گھٹی میں بڑا ہوا تھا ۔ اس خاندان کے جتنے بادشاہ گزرے ان سب میں یہ خصوصیت مشترک تھی ۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی شاہی سرپرستی نے اچھے معاشرے میں مقبول ترین معیار شرافت بنا دیا ۔ بانی سلطنت یوسف عادل شاہ سے لے کر ابراہیم عادل شاہ ، علی عادل شاہ ، ابراہیم عادل شاہ ثانی ، سلطان ہد عادل شاہ ، علی عادل شاہ ثانی ، سب ادب و شعر کی اس روایت کو سنبھالنے لگائے رہے اور اس سرزمین پر علم و ادب کا پودا ایسا پہلا پہولا کہ خود سلطنت کو چار چاند لگ گئے ۔ اس دور میں اردو اپنے لوتکا کی اس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اچھے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا ۔ دکنیت کے جوش و جذبہ میں جہاں شروع ہی سے شاہان دکن اس کی سرپرستی کر رہے تھے وہاں اب وہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ دفتری امور اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے ۔ بادشاہوں کے دربار میں فارسی علما اور شعرا کے ساتھ ساتھ اردو شعرا لہ صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جا رہے تھے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوتا جاتا تھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خاقی خان لکھتا ہے کہ :

”پادشاہ بود باہوش . . . فضلا و نصحاء و دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی ، خصوص در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات می فرمود۔“

پہلا باب

## پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۲۹۰ع—۱۶۸۵ع)

دکنی ادب — گجری و ہندوی روایت کی توسیع :

چینی سلطنت کا سورج گھٹنا چکا تھا کہ ہد شاہ چینی (۵۸۹ء—۵۸۸ء/ ۱۱۹۲ع—۱۱۸۲ع) کے دور سلطنت میں سلاطین عثمانیہ کا ایک شہزادہ اپنی جان بھا کر ایران سے ہوا ہوا ملک دکن چنچا اور وزیراعظم محمود گواں (م ۵۸۸۶/ ۱۱۸۱ع) کی سفارش پر شاہی چیلوں کے جرگے میں داخل ہو گیا ۔ شہزادہ نہایت ذہین ، وجہ ، محوش سیرت اور معنی تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت اور ذاتی جوہر کی بدولت ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور مجلس رفیع و ملک الشرق کے خطابات سے سرفراز ہوا ۔ چنانچہ کہ ۵۸۹۰/ ۱۱۸۵ع میں عادل خان کا خطاب پا کر چینی سلطنت کے صوبہ بیجاپور کا حاکم بنا دیا گیا ۔ اور جب محمود شاہ چینی (۵۸۸۲—۵۹۲۴/ ۱۱۸۱ع—۱۵۱۸ع) کے دور حکومت میں سادات اور خانہ جنگیاں شروع ہوئیں ، حالات ایسے بکڑے کہ سنبھالنے نہ سنبھلے

۱۔ خاقی خان لکھتا ہے کہ ”روز بروز از حدت جوہر ذاتی برآہو مراتب او می افزود و خواجہ جہان گیلانی متوجہ پرداخت احوال او بود تاہ پادشاہ ایران و سر لشکران سلطان محمود رسید مخاطب بہ یوسف عادل خان چینی گردید و آخر کار چنانچہ بزبان قلم دادہ ”علم سلطنت بیجاپور در سنہ ۵۸۹۰ برافراشت۔“ منتخب الباب : ص ۲۷۱ ، المجمع آسیاتی بنگالہ کلکتہ : ۱۹۲۵ع ۔  
۲۔ واقعات مملکت بیجاپور : بشیر الدین احمد ، جلد اول ، ص ۲۷ ۔

اگر اس دور کے شعرا ، علما اور مؤرخین کے کارناموں پر نظر ڈال جائے تو ہندوستان میں مغلوں کے طویل دور حکومت کا مقابلہ کرے۔ ”نثر ظہوری“ والے ”سلا“ ظہوری ، ”تاریخ فرشتہ“ والے محمد قاسم فرشتہ ، ”تذکرۃ السلوک“ والے رفیع الدین شیرازی کے ناموں کے ساتھ ساتھ برہان الدین جامی ، شیخ داؤد ، ملک قلی ، حکیم آفتی ، مرزا محمد مقیم ، عبدل ، صحتی ، ملک خوشنود ، رستمی ، حسن شوق ، امین الدین اعلیٰ ، میراں جی خاندانیا ، ہاشمی ، نصرتی وغیرہ اسی علم پرور سلطنت کے رنگا رنگ بھول ہیں۔

یعنی دور حکومت میں شاہی دفتر ہندوی زبان میں کر دیے گئے تھے۔ یوسف عادل شاہ نے اپنے زمانہ حکومت میں ہندوی (قدیم اردو) کو بٹا کر شاہی دفتر فارسی میں کر دیے لیکن ابراہیم عادل شاہ اول نے شاہی دفتروں کو پھر سے اردو میں کر دیا۔ ”تاریخ فرشتہ“ ہے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”... و دفتر فارسی برطرف ساختہ ہندوی کردہ“۔ غافل خان بھی اس باب میں بھی کہتا ہے کہ ”ابراہیم عادل شاہ دفتر فارسی کو بجائے دفتر ہندوی جد و پدر او لراور دادہ بودند ، بر طرف بمودہ ہستور سابق ہندوی مقرر بمودہ“۔ ابراہیم عادل شاہ اول (۹۶۵ھ-۱۰۰۸ھ/۱۵۵۷ء-۱۵۸۵ء) کے بعد علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ-۱۰۰۸ھ/۱۵۵۷ء-۱۵۸۵ء) نے فارسی کو پھر دفتری زبان بنا دیا لیکن ادب و شعر کی سرپرستی ہستور قائم رہی۔ جب ابراہیم عادل شاہ ثانی المعروف بہ ”جگت گرو“ (۹۸۸ھ-۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ء-۱۶۲۷ء) تخت نشین ہوا تو اس نے دفتروں میں اردو کو دوبارہ رائج کیا اور اس کے بعد عادل شاہی حکومت کے زوال تک اردو زبان ہی حکومت کے دفتروں کی زبان رہی۔ جگت گرو کی ”کتاب لورس“ اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات اس بات کی گواہ ہیں کہ ان لوگوں کا فارسی زبان سے خاندانی رشتہ تقریباً منقطع ہو گیا تھا اور اردو زبان ہی ان کی زبان ہو گئی تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کا پُراپن زمانہ حکومت علم و ادب و موسیقی کی ترقی کے لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ جب وہ تخت سلطنت پر بیٹھا تو فتح گجرات (۹۸۰ھ) کو آٹھ برس ہو چکے تھے اور اگر کی حکومت وہاں پورے طور پر قائم ہو چکی تھی۔ گجرات کے اہل علم بدلے ہوئے حالات کو دیکھ کر قرب و جوار

کے ان علاقوں کی طرف ہجرت کر رہے تھے جہاں ان کے علم و ہنر کی قدر دانی ہو سکتی تھی۔ تعلیمی اعتبار سے گجرات ، بجاپور سے سب سے زیادہ قریب تھا۔ صلیوں پرانے یہ تہذیبی رشتے اتنے گہرے تھے کہ دونوں علاقوں کے لوگ لباس ، زبان ، رسوم و رواج اور عادات و اطوار میں بڑی حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگی رکھتے تھے۔ تصوف اور گجری کی روایت کے اثرات پہلے سے بجاپور میں پسندیدہ و مقبول تھے۔ بادشاہ وقت نہ صرف خود شاعر تھا بلکہ گجری کی اسی روایت کا پیرو اور اہل علم و ادب کا بڑا قدردان تھا۔ خود بادشاہ کے وزیر دلاور خان نے اپنے زمانہ وزارت (۹۹۱ھ-۱۰۱۸ھ/۱۵۸۲ء-۱۵۸۹ء) میں کارندوں کو تحفہ تحائف کے ساتھ اہل علم و فضل کے ہاں گجرات و لاہور بھیجا اور اپنے ہاں آنے کی دعوت دی۔ گجرات کی برہادی بجاپور کی آبادی کا سبب بنی۔ یعنی ادب میں اور عادل شاہی کے ابتدائی دور میں یہ اثرات اتنے واضح اور دونوں کے زبان و بیان کا رنگ روپ ، اصناف ، اوزان و بحر ، تصوف اور اس کے موضوعات ایک دوسرے سے اتنے ملتے جلتے ہیں کہ ان میں امتیاز مشکل ہے۔ لسانی سطح پر دیکھیے تو یہ اثرات اور واضح ہو جاتے ہیں؛ مثلاً ”اچھنا“ اور اس کے مشتقات ”اچھو ، اچھو ، اچھو ، اچھو ، اچھو ، اچھو ، اچھو“ کا اثر ہے۔ ”ہٹنا“ کی طرح ”ہٹنے“ بھی گجراتی میں فاعل اور مفعول دونوں حالتوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ”ابن“ ہم کے معنوں میں گجراتی ہے۔ ج حرف تھیں کے طور پر دکنی میں بکثرت استعمال ہوتا ہے اور یہی استعمال اس کا گجراتی اور مراٹھی میں ہے۔ گنا (وقت گزرنے) ، سونا (برداشت کرنا) ، ابھال (بادل) ، ابلال (ڈرے) ، ہلاڑ (ڈرے) ، ابھو (آسو) ، ندرا (نہند) وغیرہ الفاظ خالص گجراتی ہیں۔ ”سی“ قدیم دکنی میں مستقبل کے لیے استعمال ہوتا ہے ، جیسے کترسی ، جاسی۔ لیکن شاہ برہان نے اس کی دوسری صورتیں بھی استعمال کی ہیں ، جیسے لاکرسیں ، لا دیکھ سی ، کترسوں وغیرہ۔ بجاپور کی زبان میں یہ مماثلت اتنی زیادہ ہے کہ اسی وجہ سے بعض اوقات اسے گجری سے موسوم کیا جاتا ہے۔ خوب محمد چشتی (م- ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۵ء) نے اپنی مثنوی خوب لرنک (۹۸۹ھ/۱۵۷۸ء) میں ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جیوں دل عرب عجم کی بات سن بولی ”بولی گجرات“

۱۔ مولوی عبدالحق مرحوم : رسالہ ”اردو“ ، جولائی ۱۹۷۷ء۔

۲۔ خوب لرنک : (قلبی) ، البین لرنی اردو پاکستان ، کراچی۔

۱۔ تاریخ فرشتہ : جلد دوم ، ص ۴۹ ، مطبوعہ ہونا ۱۸۴۲ء۔

۲۔ منتخب الباب : حمد سوم ، ص ۳۰۷۔



اور ”عثر خواہی“ کے تحت ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے :

جہوں میری بولی منہ بات عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ”بولی گجرات“ نے عرب و عجم کے فکری و لسانی اثرات سے اپنی نئی شکل بنائی تھی جو آگے چل کر ”گجری“ کے نام سے موسوم ہوئی۔ خوب یہ نے اسی تہذیبی، فکری اور لسانی اثر کا ذکر کیا ہے جس نے ہر عظیم کی زبانوں میں نئی روح پھونک کر ان کے عمل ارتقا کو تیز کر دیا تھا۔ بولی گجرات کی بنیاد تو گجرات کی زبان ہے لیکن فارسی و عربی زبانوں کے اثرات نے ہندوی اور عرب و عجم کو ”ایک سنگھات“ ملا دیا ہے۔ یہی ”گجری“ ہے۔ یہ شکل چونکہ گجرات میں، جو شوریسی اپ بھرنش کا علاقہ تھا، پہلے بنی اور پھر اس کے اثرات دکن پہنچے جہاں اس نے وقت کے جدید تقاضوں کی وجہ سے مقبولیت حاصل کی، تو گجری نے نہ صرف تخلیقی ذہنوں کو متاثر کیا بلکہ دسویں صدی ہجری میں دکن کی زبان بھی گجری کہلائی جانے لگی۔ میراجی شمس العشاق کے (۱۰۹۰ھ/۱۵۸۲ء) میں بھابھور میں اپنے زبان کو بار بار گجری کہتے ہیں :

یہ سب گجری زبان کر یہ آگینہ دہانمان (ارشاد نامہ ۱)

جسے ہوں گیان پجاری نہ دیکھیں بھاکا گجری (حجت البقا ۲)

”سب یوں زبان گجری نام اپنی کتاب کلمۃ العشاق“ (کلمۃ العشاق ۳)

گجری کے زبان و بیان کے مزاج پر، اس کے ذخیرۃ الفاظ و طرز فکر پر، انداز بیان، لہجہ، آہنگ اور اوزان پر، تشبیہ، استعارہ اور رمز و اشارہ پر سنسکرت و ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے، حتیٰ کہ عربی و فارسی کے الفاظ بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے دے دے اور چمکے چمکے سے نظر آتے ہیں۔ فارسی طرز احساس اور تہذیبی اثرات کا رنگ مدہم اور اڑا اڑا سا ہے۔ یعنی اور بھابھوری ادبیات کے ابتدائی دور میں یہی رنگ غالب ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ گجری ادب اصل میں ہندوی روایت کی تجدید ہے۔ یعنی دور کا ادب اسی روایت کی مزید تجدید و توسیع ہے اور بھابھوری ادب — بھابھوری ادب بھی اسی روایت و مزاج کی مزید توسیع ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرز احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے، ہندوی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے۔ بھابھور

کے شاہ جام، جگت گورو اور شیخ داؤد کے ہاں یہ گجری روایت بڑی حد تک اپنی خالص شکل میں باقی رہی ہے لیکن عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں فارسی و ہندوی روایت کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مہتمی کی ”چندر بدن مہار“ اور صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ میں یہ عمل واضح طور پر تیز ہو جاتا ہے اور فارسی کا تہذیبی احساس و شعور ابھرنے لگتا ہے۔ اسی کے ساتھ ہندوی رنگ بھی دہا دہا، اڑا اڑا سا محسوس ہونے لگتا ہے۔ جب عادل شاہی سلطنت نے آنکھ کھولی تو بھابھور میں گجری روایت کے اثرات چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے۔ اسی روایت نے جہاں کے لکھنے والوں میں گجری کو معیار زبان و ادب کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ یہی وہ بنیادی رجحان تھا جس نے بھابھور کی زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اسی اثر نے بھابھور کے رنگ بیان اور اسلوب کو گولکنڈا کے اسلوب سے الگ کر دیا۔ یہی دو دھڑے اس وقت تک ساتھ ساتھ جتے رہتے ہیں جب تک اورنگ زیب کی فتوحات شمال کو جنوب سے ملا کر ایک نہیں کر دیتیں۔ اسی کے ساتھ فارسی طرز احساس اور رنگ بیان جدید اسلوب و اثر بن کر عالمگیر ہو جاتا ہے اور اسی لیے بھابھور کے شعرا کا کلام آج ہمارے لیے اجنبی اور مشکل ہے۔ اگر اردو زبان کا جدید اسلوب اسلوب و آہنگ سے نہ بتا اور وہ بھابھوری اسلوب کی روایت سے جنم لیتا تو آج بھابھور کے شعرا کا کلام، بنیاد گولکنڈا کے شعرا کے، ہمارے لیے زیادہ آسان ہوتا۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصری جلد ہی ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا اور اس کے مرنے کے تھوڑے سال بعد جب شفیق نے ۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱ء میں اپنا تذکرہ ”چمنستان شعرا“ لکھا تو اس میں نصری کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ بلکہ لکھا کہ ”الفاظ بطور دکھنیاں پر زبانہ گراں می آید“ اور اس کے برخلاف جناب ولی دکنی آج بھی تاریخ ادب میں سوچ بن کر چمک رہے ہیں۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصور اور معیار بھی بدل جاتا ہے۔ نصری بھی، ہندوی روایت کی طرح، تاریخ کی اسی ”عادلانہ مفتاحی“ کا شکار ہو گیا۔

یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی طرز احساس بھابھوری اسلوب کے خون میں زیادہ سے زیادہ مقدار میں شامل ہو کر آئے گجری سے دور کرتا

۱۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق، ص ۳۲۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء۔

۱ تا ۳۔ ارشاد نامہ : (قلمی)۔ حجت البقا (قلمی)۔ کلمۃ العشاق (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کی گئی ہے۔ یہ عمل میرالمی سے شروع ہوتا ہے جو عرفان نفس پر زور دیتے ہیں، لیکن شاہ جام اے ایک باقاعدہ شکل دے کر آب و آتش، خاک و ہوا کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جام نے وجود کے چار مدارج مقرر کیے ہیں: واجب الوجود، ممکن الوجود، ممتنع الوجود اور عارف الوجود۔ نفس کا عرفان انہی مدارج کو طے کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے۔ واجب الوجود وجودِ حقیقی ہے۔ ممکن الوجود وجودِ روحانی ہے جو وجودِ حقیقی میں اپنی صورت پذیری کرا ہے۔ ممتنع الوجود میں اشیا کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کراں ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور یہیں سے نور پیدا ہوتا ہے جس کی انتہا عارف الوجود ہے جو "نور ہدی" ہے۔ جام آب و آتش، خاک و ہوا پر زور دیتے ہیں۔ امین الدین اعلیٰ اے اور آگے بڑھاتے ہیں اور اس میں ہندو فلسفے کا پانچواں عنصر "خال" اور شامل کر دیتے ہیں۔ ہر عنصر کے پانچ گُٹن ہیں اور اس سطح پر ہندو اور اسلامی فلسفہ تصوف ایک دوسرے میں دوست ہو جاتے ہیں۔ اس تصوف کی اصطلاحیں بھی عام اصطلاحوں سے الگ ہیں۔ پانچ عنصر اور پچیس گُٹنوں کے اس تصوف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں ہندوی روح نے اسلامی روح کو اپنا کر ایک ایسے استراج کو جنم دیا ہے جس میں ہندو مسلمان دونوں کشش محسوس کر سکیں۔ سارے برعظیم میں یہ دور اسلامی فکر و نظر کے زیر اثر نئے نئے مذاہب اور فلسفہ ہائے تصوف کی پیدائش کا دور ہے۔ بھکتی تحریک بھی اس بدلتے ہوئے طرز احساس کا نتیجہ ہے۔ کبیر داس اور گرونانک بھی اسی انداز فکر کے گرجاں ہیں۔ اس دور کی مرہبی شاعری میں یہی فکری دھارا بہہ رہا ہے۔ گجری تصوف میں یہ مخصوص انداز فکر اپنے ارتقا کی کئی منزلیں چلے ہی طے کو چکا تھا۔ بیجاپور کے تصوف نے اپنے ہندوی پن سے جو صورت پٹائی وہ میرالمی، جام اور امین الدین اعلیٰ سے ہوئی ہوئی سارے معاشرے میں تصوف کی مقبول صورت بن جاتی ہے۔ اس پر بھی وہی مزاج غالب ہے جو بیجاپوری اسلوب کی اشراہت ہے۔

عادل شاہی دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں فنِ تصویر، خطاطی اور شعر و ادب کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ادب میں تاریخی اور مذہبی موضوعات بھی شامل تھے لیکن سب سے زیادہ اہمیت شاعری کو حاصل تھی۔ شاعری، ہر قسم کے خیالات، خواہ وہ عاشقانہ و تاصحانہ ہوں یا صوفیانہ و رزمیہ ہوں، اظہار کا سب سے مقبول وسیلہ تھی۔ یہ معاشرہ شاعری کو ایک ایسا فن سمجھتا تھا جس سے آدمی کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ اس کا اظہار کسی نہ کسی انداز میں اس دور کے

جاتا ہے لیکن گجری کے لسانی و تہذیبی خمیر سے اُنہنے والی روایت کا مزاج بنیادی طور پر وہی رہتا ہے۔ پراکرت اصل زبانوں کی لغات کو دل کھول کر استعمال کرتے ہیں، پراکرتی اصولوں سے مرکبات وضع کرتے ہیں اور قدیم لسانی اثرات کے زلزلہ و باقی رہنے سے بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں ایک الگ پن محسوس ہوتا ہے۔ یہ اثر اُس وقت زیادہ شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے جب "کلمۃ الحقائق" کی لٹر کا مقابلہ گولکنڈا کے وجہی کی "سب رس" سے کیا جائے، یا مہمبی کی مشوی کو غنواصی کی مشوی کے ساتھ پڑھا جائے۔ بیجاپور کے تہذیبی مزاج کی تشکیل "ہندوستائیت" کے زیر اثر ہوئی۔ بیجاپور نے گجری اردو کی روایت کو اپنا کر دراصل ہندوستائیت کو اپنانے کی کوشش کا اظہار کیا ہے۔ بیجاپوری اسلوب کے مطالعہ و تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس اپنی نئی زندگی کے لیے نئے اثرات و خیالات کو قبول تو کر رہا ہے لیکن اندر سے اس کی کوشش یہی ہے کہ ان اثرات کو بھی اپنے رنگ میں رنگ کر اپنے ہی تہذیبی سانچے میں اتارے۔ یہاں ہمیں جذب و قبول کے عمل میں بھی ایک کشش کا احساس ہوتا ہے۔ فارسی طرز احساس اور اسلوب و اصناف کے رواج کے ساتھ یہ کشش کم ضرور ہو جاتا ہے لیکن مزاج کا یہ رنگ بیجاپوری اسلوب پر آخر وقت تک جا رہتا ہے۔ بیجاپوری اسلوب میں بنیادی طور پر فارسی اثر ہندوی اثر پر غالب نہیں ہے۔ جب فارسی اثر کا رنگ گہرا ہوتا ہے اُس وقت بھی ہندوی رنگ اپنے وجود کو لہ صرف باقی رکھتا ہے بلکہ خود فارسی رنگ کو گدلا کر دیتا ہے۔ مقامی زبانوں، پراکرت و سنسکرت کے ذخیرۃ الفاظ اور مرکبات وضع کرنے کے طریقوں کے علاوہ اس اسلوب میں جو چیز خاص ہے وہ اس اسلوب کی آوازیں ہیں۔ اس کا لہجہ، آہنگ اور تہور ہیں جن میں "ہندوی پن" بچے گلے ہوئے ہے۔ یہاں بار بار محسوس ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس (ہندوی) اپنی زندگی کے لیے نئے طرز احساس (فارسی) کا صہارا تو ضرور لے رہا ہے لیکن اپنی جگہ قائم ہے اور نئے طرز احساس کو اپنے اندر اُتارنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ اس کے مزاج پر ان اثرات نے ایسا گہرا اثر ڈالا کہ گولکنڈا کے زیر اثر مہمبی سے لے کر نصرتی تک فارسی اثرات اور نئے طرز احساس کے بڑھ جانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب کے لہجے اور آوازوں میں، اس کے مزاج اور احساس میں یہ ہندوی پن آخر دم تک باقی رہتا ہے۔

اسی مزاج کے زیر اثر بیجاپور کا فلسفہ تصوف بھی جنم لیتا ہے۔ وجود کا فلسفہ بیجاپوری تصوف کا بنیادی فلسفہ ہے۔ ساری عبرت اسی کی بنیاد پر کھڑی

شعرا عام طور پر کر رہے ہیں۔ صنعتی "قصہ" بے نظیر" میں سخن کی اہمیت واضح کرتا ہے تو کہتا ہے :

اگر کبھ نے کچھ نہ رہے یادگار تو جینا نہ جینا تو ایک سار  
جو کچھ ہے شہادت اور غیب میں سخن کے سالا ہے آجیب میں  
رکھن ہار سرمیز دل کا چمن سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن  
عبدل "ابراہیم نامہ" میں اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے :

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان اگر کچھ رہے تو جن شعر جان  
ملک "خشود" "جنت سنگھار" میں کہتا ہے :

جنگھ جگ میں بشر کا ہے نشانی سو ہے نیکی و بعضی سب ہے فانی  
پتر او لیں مجھے سوں کھول کہنا بچن اوپے جوت دن ناؤں رہنا

اس رجحان نے شاعری کے باغ میں رنگا رنگ پھول کھلائے۔ اب تک شاعری صرف و محض مقصد کا اظہار تھی لیکن اس دور میں شاعری کی اپنی ایک الگ اہمیت و حیثیت قائم ہو گئی۔ اب شاعری صرف تک بندی نہیں رہی تھی بلکہ اس میں احساس، جذبہ، تخیل، مہاکات اور شعریت کی اہمیت ہو گئی تھی۔ اس دور میں تخلیقی عمل اپنا رنگ بنائے لگتا ہے اور شاعری اپنے دامن میں ہر قسم کے موضوعات سمیٹنے لگتی ہے۔

موضوعات میں تصوف و اخلاق کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ابتدائی دور کی کم و بیش ساری تحریری مذهب و تصوف کے موضوعات سے ہی تعلق رکھتی ہیں لیکن آگے چل کر اخلاقی اقدار زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہیں۔ موضوعات میں سب سے زیادہ زور حیرت ناک و عجز المقول عناصر پر ہے۔ تخیل کی پرواز آجروں کو ہوتی کر دکھاتی ہے۔ یہ رنگ عشقہ مثنویوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان مذہبی قصوں میں بھی جن کا تالا پانا روایات سے کُنا جاتا ہے۔ مقبسی کی عشقہ مثنوی "چندر بدن مہار" میں اور صنعتی کی مذہبی مثنوی "قصہ" بے نظیر" میں بھی حیرت ناک کے عناصر کو ہی ابھارا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اوڑھا بھوٹا اور شاعری کا مقبول ترین موضوع ہے جو مقبسی و صنعتی کی مثنوی میں بھی موجود ہے اور نصرتی کی "گلشن عشق" اور ہاشمی کی مثنوی "قصہ" اور "یوسف زلیخا" میں بھی۔ عشق کے علاوہ بادشاہوں کی جنگ کے حالات و واقعات کو بھی موضوع سخن بنایا جاتا ہے جیسے حسن شوق نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں، سرزا ملیم نے "فتح نامہ بکھیری" میں یا نصرتی نے "ہل نامہ" میں

بیان کیا ہے۔ بادشاہ کی شادی یا عیش و عشرت کی محفلوں کو بھی شعر کے ذریعے بیان کر کے رنگ بھرا جا رہا ہے۔ شوق نے "سزائی نامہ" میں سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کا نقشہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح بادشاہوں کی زندگی کے حالات کو بھی شاعری کے ذریعے بیان کیا جا رہا ہے۔ عبدل نے "ابراہیم نامہ" میں ابراہیم عادل شاہ جنگ گرو کو موضوع سخن بنایا ہے۔ بزرگانِ دین کے حالات زندگی و کشف و کرامات کو بھی شعر کے پردے میں بیان کیا جا رہا ہے۔ میر مومن نے سہدی موعود کے حالات و کرامات کو "عشق نامہ" میں بیان کیا ہے۔ اسی طرح ان مذہبی موضوعات کو بھی شاعری کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جن میں سارا معاشرہ شریک ہے۔ نجات نامے، وفات نامے، مولود نامے، معراج نامے، شہادت نامے اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ مذہب کے اراکین اور مسئلہ مسائل کو بھی موضوع سخن بنایا جا رہا ہے اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ معطرہ نثر کے مقابلے میں شاعری سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ شاہ داؤد نے عورتوں کی اصلاح اور اپنے شوہروں سے ہر صورت محبت کرنے کے موضوع کو ایک طویل نظم "ناری نامہ" میں بیان کیا ہے جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع "ہو باج کوئی یارا نہیں" بار بار شوہر کی اہمیت و حیثیت کو واضح کرتا ہے۔ ایک تہذیبی افکائی کے طور پر یہ معاشرہ چونکہ ثابت و سالم ہے اسی لیے ہر بات کو پھیلا کر، سارے پہلوؤں کے ساتھ بیان کرنے کو پسند کرتا ہے۔ طویل نظموں اور خصوصیت سے مثنوی اسی لیے مقبول صنفِ سخن ہے۔

جب زبان بھلتی اور قوتی کرتی ہے تو وہ اپنے لہ کو اپنے سے لڑھک تو اور تہذیبی سطح پر غالب زبان کے معیار اور پیمانوں سے ناہتی ہے اور جن چیزوں اور خصوصیات کی اپنے اندر کمی پاتی ہے اسی زبان سے پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان نے فرانسیسی زبان و ادب سے خود کو بنایا ستلوا اور اس زبان کے خیالات، تلمیحات، استعارات، انداز بیان، اصناف اور امالیب سے اپنے دامن کو وسیع کیا۔ اسی طرح اس زمانے میں دکن کے تخلیقی ذہنوں نے جب یہ محسوس کیا کہ ہندوی ادبیات سے اب زبان کو آگے نہیں بڑھنا چا سکتا اور جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا ہے، تو انہوں نے فارسی زبان و ادب کے خیالات، تلمیحات، امالیب، اصناف، لہجہ و آہنگ کی طرف توجہ دی۔ فارسی زبان ایک زندہ زبان تھی اور تہذیبی سطح پر اس دور میں اس کی وہی حیثیت تھی جو کم و بیش چوسر کے دور میں فرانسیسی زبان کی تھی۔ اس رجحان نے اردو زبان و ادب کو ایک لہ رخ، نیا موڑ دیا اور اسی کے ساتھ

یہ آواز سنائی دینے لگی کہ :

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول اذک بولنے نے رکھیا ہوں اصول  
(مثنوی : قصہ بے نظیر ، ۱۰۵۵/۸۱-۶۳۵ع)  
یہ وہی رجحان تھا جو شمال میں ایک ڈیڑھ صدی پہلے شروع ہو چکا تھا  
اور جس کی وجہ سے وہاں اردو زبان ، دکنی سے بہت پہلے ، جدید اسلوب سے  
قریب آ گئی تھی ۔ اس فرق کا اندازہ اس وقت آسانی سے ہو سکتا ہے جب  
امضی ہانی ہنی کی "ہکٹ کہانی" (۱۰۳۵/۸۱-۶۲۵ع) اور مقیمی کی مثنوی  
"پندر بدن و مہیار" کو ایک ساتھ پڑھا جائے ۔ دونوں تقریباً ایک ہی زمانے کی  
تصانیف ہیں ۔ دونوں کی زبان پر ہندوی اثرات موجود ہیں لیکن سنسکرتی اثرات  
نے مقیمی کی مثنوی کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے ۔ اور برخلاف اس کے فارسی  
زبان کے اثرات نے امضی کی "ہکٹ کہانی" کو موثر و شگفتہ بنا دیا ہے ۔ جسے  
ہی دکن میں اس بات کو محسوس کیا گیا ، دکنی اردو بھی سنسکرت کے اثرات سے  
آزاد ہو کر فارسی کی طرف جھکنے لگی ۔ اسی رجحان کے ساتھ فارسی سے ترجموں کا  
رواج بڑھنے لگا اور اسی کے ساتھ فارسی الفاظ ، تراکیب ، تشبہات ، تلمیحات ،  
اصناف ، اوزان و بحر ، اسالیب ، آہنگ اور لہجے بھی زبان کے مزاج میں شامل  
ہونے لگے ۔

جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اردو زبان نے اپنی سر زمین کی تلمیحات ،  
چیزوں ، برہندوں ، دریا ، چاڑ اور حتمیات کو چھوڑ کر فارسی زبان اور تہذیب کو  
اپنایا تو لوگ تہذیبی قوت کے اس عمل و اثر کو بھول جاتے ہیں جو رفتہ  
طرز احساس اور تہذیب ، زوال پذیر یا ہند تہذیب پر ڈالتا ہے ۔ ہر زبان چڑھتی  
ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور بھاتی ہے اور اسی کے ساتھ گرتی ہے ۔ اردو  
زبان ، اپنی موجودہ شکل میں ، ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی  
قوتوں نے خلافتانہ عمل کیا تھا ۔ ابتدا میں اس نے ، گہرات میں بھی اور شمال  
و دکن میں بھی ، حالص ہندوی اثرات کو قبول کیا ، لیکن جب آگے بڑھنے کا  
راستہ نظر نہ آ رہا ہو اور تخلیقی ذہن اپنے اظہار میں رکاوٹ محسوس کر رہا ہو تو  
ظاہر ہے کہ وہ اس طرف بڑھے گا جس طرف اُسے راستہ نظر آ رہا ہو ۔ اسی لیے  
فارسی اثرات فطری طور پر اردو زبان میں در آئے ۔ یہ اس دور میں ایک فطری  
عمل تھا اور تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا راستہ ، دوسرا عمل ممکن  
نہیں تھا ۔ گہجری اردو خالص ہندوی اثرات کی گود میں پل بڑھی تھی لیکن  
جب علی جیو کام دھنی کے ہاں یہ ادبی اظہار اپنے نقطہ عروج کو پہنچ گیا تو

خوب بھد ہشتی کے ہاں رد عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا ۔ چنی دور میں نظامی  
سے لے کر میراجی تک اور عادل شاہی دور کا ابتدائی ادب ، جس میں جام ،  
جکت گٹرو ، شاہ داؤل کی تقریریں شامل ہیں ، ہندوی اثرات ہی سے اپنی شکل و  
صورت بنا رہا ہے ۔ لیکن جب کسی تہذیب اور اس کے ادبی اسالیب تخلیقی ذہنوں  
کے لیے وجہ تسلی نہ ہوں تو رد عمل کی تحریک کا پیدا ہونا ایک فطری تہذیبی  
و لسانی عمل ہے ۔

سلطان بھد عادل شاہ کے دور میں اس رد عمل کی تحریک نے واضح شکل  
اختیار کر لی ۔ "قطب شاہی" میں یہ رجحان ، مخصوص تاریخی و تہذیبی حالات  
کی وجہ سے ، شروع ہی سے چل رہا تھا ۔ شمال بہت پہلے سے اس دائرے میں داخل  
ہو چکا تھا ۔ انہی حالات اور تہذیبی تقاضوں کے سبب فارسی اثرات زبان پر چھانے  
لگے اور فارسی بلب ہندوستانی کوئل پر غالب آ گئی ۔ اسی لیے اس دور میں اس  
حسرت کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ الفوس ہمیں فارسی نہیں آتی ۔ فارسی میں کسی  
کسی چیزیں ہیں ۔ اگر یہ ہماری اپنی زبان میں ہوتیں تو کیا اچھا ہوتا ! اسی  
حسرت اور رجحان کے ساتھ ترجموں کا سلسلہ شروع ہوا اور فارسی تہذیب اردو  
تہذیب میں ڈھلنے لگی ۔ "خشتود کا ترجمہ" یوسف زلیخا اور ہشت بہشت ، رستمی کا  
چولیس ہزار اشعار پر مشتمل خاور نامہ" فارسی کا اردو ترجمہ اسی رجحان کے نمائندہ  
ہیں ۔ یہ عمل صرف ترجموں تک محدود نہیں تھا بلکہ فارسی زبان کے خیالات بھی  
اپنے لفظوں اور اپنی زبان میں ادا کیے جا رہے تھے ۔ اسی کے ساتھ فارسی اصناف  
سخن و بحر بھی اردو زبان میں داخل ہو گئے اور ازکار رفتہ ہندوی بحر و اوزان  
رفتہ رفتہ نکسار پائے ہو گئے ۔ اس نقطہ نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے  
تو نہ صرف گل و بلبل کی روایت ، لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد کی تلمیحات کے معنی  
مجھ میں آئے لگتے ہیں بلکہ اردو زبان پر فارسی زبان کے اثرات کے اسباب بھی  
واضح ہو جاتے ہیں ۔

عادل شاہی دور میں جکت گٹرو کے زمانے تک ہندوی اوزان کا استعمال زیادہ  
رہتا ہے لیکن عہد کے ابراہیم نامہ (۱۰۱۲/۸۱-۶۹۰ع) سے لے کر ، پھر پورے  
دور میں فارسی اوزان و بحر چھا جاتے ہیں ۔ مثنوی کی مخصوص بحروں کے علاوہ  
غزل اور قصیدے میں ایسی بحریں استعمال کی جا رہی ہیں جن میں موسیقیت کی دلربائی  
موجود ہے ۔ اصناف سخن میں مثنوی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے ، لیکن ساتھ  
ساتھ غزل کا رجحان بھی آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہے ۔ غزل کو صرف و محض صورت  
سے باہر کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے ۔ اس کے ذریعے محبوب کی پرہر ادا



اور جسم کے خد و خال بیان کیے جا رہے ہیں اور عشق کا کھل کر اظہار کیا جا رہا ہے۔ شاید ہی عشق کے ”کھیل“ کا کوئی پہلو ایسا ہو جس کا اظہار اس دور کی غزل میں نہ ہوا ہو۔ غزل کے نقش و نگار پہلی بار ایک باقاعدہ روایت کی شکل میں حسن شوق کے ہاں ابھرتے ہیں، جو نظام شاہی سلطنت کے زوال کے بعد عادل شاہی میں آگیا تھا۔ اس کا مزاج شعر گولکنڈا کے مزاج سے زیادہ نرم ہے۔ وہ اسی روایت کا کائنات ہے جس کے ہاں گولکنڈا کے عسود، خیالی، فیروز اور ہمدانی قطب شاہ ہیں۔ وہ اردو غزل کی روایت کی وہ درمیانی کڑی ہے جو ولی کی شاعری سے جا ملتی ہے۔ شاہی و نصیری کے ہاں غزل میں لخت جسم اور عشق کا جنسی جلو کھل کر سامنے آتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں غزل میں عورت کے جذبات کو، عورت کی زبان میں، عورت کی طرف سے بیان کیا جا رہا ہے۔ ہاشمی کی غزل رفتی کی بھی آواز ہے۔ نصیری کے دور کی غزل میں، جس میں شاہی، ہاشمی اور دوسرے بہت سے چھوٹے اور اوسط درجے کے شاعروں کی کاوشیں بھی شامل ہیں، تصویر عشق جنسی جلو کی ترجیحی کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تنہا میں زلالہ بن پیدا ہو گیا ہے اور تہذیب سے قوتِ عمل، مردانگی اور آگے بڑھنے والی تندی غالب ہو گئی ہے۔ غزل میں ہندوی روایت کی پیروی میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہو رہا ہے، لیکن ساتھ ساتھ مرد بھی اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔ فارسی اثرات کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ عورت کی طرف سے اظہار عشق کا ہندی طریقہ کم ہوتا جاتا ہے۔ حسن شوق کی غزل کے صرف ایک آدھ شعر ہی میں عورت کی طرف سے اظہار جذبات کیا گیا ہے لیکن نصیری و شاہی کے ہاں یہ اظہار دونوں طرف سے ہوتا ہے۔

قصیدے کی صنف بھی اس دور میں ابھر کر مقبول ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک شکل تو اُس مشہور میں ملتی ہے جہاں شاعر بادشاہِ وقت کی مدح کرتا ہے جیسے ”جنت سنگھار“ میں ملکِ خوشنود ہمدانی عادل شاہ کی مدح کرتا ہے یا پھر ”فتح ناموں“ میں جیسے حسن شوق نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں، مقبلی نے ”فتح نامہ بکھیری“ میں اور نصیری نے ”فتح نامہ پہلول خان“ میں بادشاہِ وقت کی مدح کی ہے۔ اس کی ایک شکل وہ ہے جہاں کسی بزرگِ دین یا بادشاہ کے عمل و باغ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے، جیسے علی عادل شاہ شاہی نے حضرت کبیر درار کی مدح لکھی ہے، یا اپنے محل و باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھا ہے۔ لیکن جب یہ صنفِ سخن نصیری کے ”علی نامہ“ میں جلوہ گر ہوتی ہے تو قصیدہ اپنے نقطہٴ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے بہترین

قصائد کو معیار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی، زبان و بیان کی مدامت کے باوجود، قبی اعتبار سے ان کی حیثیت اتنی ہی مسلم ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی ہے۔ اسی طرح مثنوی کی روایت بھی اس دور میں پختہ ہو جاتی ہے۔ نصیری کی ”گلشنِ عشق“، مقبلی کی ”چندر بدن و مہیار“، صنعتی کی ”قصہٴ بے نظیر“، ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ وہ مثنویاں ہیں جو قبی اعتبار سے اردو کی بہترین مثنویوں کے سامنے رکھی جا سکتی ہیں۔

اس دور میں مرثیہ بھی ایک مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں اپنی شکل بنانا ہے۔ عادل شاہی بادشاہِ زیادہ تر شیعہ تھے۔ محرم کے زمانے میں ان کے عقائد کا اظہار مجلسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا۔ اسی لیے ہر موقع کی ضرورت کے مطابق مرثیہ نما نظمیں اور سلام لکھنے کا عام رواج تھا۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے ایک آدھ مرثیہ مجلس کی ضرورت کے لیے نہ لکھا ہو۔ شاہی اور مرزا کے مرثیے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنایا جانا چاہیے۔ ان مرثیوں میں قصہٴ بن کی بجائے غنائی رنگ غالب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انہیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج و ہمت کے اعتبار سے یہ ”گیت“ کے ذیل میں آتے ہیں۔

ہجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں؛ مثلاً ملک خوشنود نے ہارون ہاشمی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک قدیم بیاض میں ہاری نظر سے گزری اور جس کے دو شعر یہ ہیں:

رنگ میں حراسی ہو ہے مون کا بڑا سر زور ہے  
”دبھی چھوٹا چور ہے دل جون جو ”مردار کا  
انگے تلو چلتا لٹپ آہار میں ملتا نقیب  
جون گاند کھد پلتا لٹپ کھلکا ہے او دو ہار کا

نصیری نے بھی اہمے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

سخن و شعر کہنے تھی رہنا چپ آج بہتر ہے  
سماعت ہرزہ گوئی کی تندر توجی میں گھر گھر ہے

عادل شاہی دور میں گیت اور دوہروں کا رواج بھی باقی رہتا ہے۔ ابتدائی دور میں زیادہ اور بعد میں کم ہو جاتا ہے۔ یہ گیت دو قسم کے ہیں: ایک قسم وہ جس میں عشق و محبت کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور دوسری قسم وہ جس میں مذہب و تصوف کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے، کہ وہ خصوصیت کے ساتھ راگ راکتوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ ”کتابِ نورس“ میں گیتوں کی چل قسم اور برہان الدین جامی اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں دوسری قسم ملتی ہے۔ بیت کے اعتبار سے ان گیتوں میں گنجری روایت کی پیروی کی گئی ہے۔ اور ان میں اور شاہ باجن، قاضی محمود دیوانی اور جیو کام دھنی کے گیتوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔

اس دور میں نثر مذہبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔ برہان الدین جامی کی ”کلمۃ الحقائق“ میں شریعت و طہارت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور اپنے مخصوص فلسفہ تصوف کی تشریح کی گئی ہے۔ ساری نثر سوال و جواب کی شکل میں ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل ”کنج غنی“، ”رسالہ وجودیہ“، ”کلمۃ الاسرار“ وغیرہ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اسی طرح میراں جی خدا ما کی ”شرح“، شرح سمیعیاتِ ہمدانی“ اور میراں یعقوب کی ”شائل الاتیہ“ بھی اسی روایت کی کڑیاں ہیں۔ ”کلمۃ الحقائق“ کی نثر پر ہندوی رنگ غالب ہے لیکن میراں جی خدا ما اور میراں یعقوب کے ہاں فارسی اسالیب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ جامی کی نثر کا میراں یعقوب کی نثر سے مقابلہ کجیے تو اظہارِ بیان کے ارتقا کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔

اس دور کی زبان میں ہمیں مختلف زبانوں کی ایک کھچڑی سی ہنسی ہوئی دکھائی دیتی ہے جس میں مقامی زبانوں کے علاوہ کھڑی بولی، برج بھاشا، اودھی، سرائیکی، پنجابی، راجستھانی، سنسکرت اور گنجری وغیرہ کے اثرات ایک ساتھ یک جہ ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی الفاظ اس کھچڑی زبان میں ایک حلاوت پیدا کر کے اسے ایک ایسا رنگ دے رہے ہیں۔ عربی فارسی کے لسانی و تہذیبی اثرات نے زبان کا خمیر اٹھنے اور جلد یک کر تیار ہو جانے کے عمل میں مدد دی۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس دور میں قواعد کے اصول مقرر نہیں ہوئے ہیں اور مختلف زبانوں کے اصول ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں؛ مثلاً جمع بنانے کے تین طریقے یک وقت استعمال ہو رہے ہیں؛ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے لوگ کی جمع لوگوں، گل کی گلاں، حوض کی حوضاں، ہلک کی ہلکھان وغیرہ۔ ”و“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے میخ کی

جمع میخوں، ہگ کی جمع ہگوں۔ جمع کا یہ طریقہ ہمیں دور میں زیادہ رائج تھا لیکن اس دور میں خال خال نظر آتا ہے۔ برج بھاشا کے اصول سے بھی جمع بنائی جا رہی ہے جیسے نین سے نین، ڈنڈ سے ڈنڈن وغیرہ۔ جی عدل ماضی مطلق بنانے میں بھی ملتا ہے۔ جہاں ایک طرف کہیا (کہا)، لہا (لایا)، دیکھا (دیکھا) ملتا ہے وہاں برج بھاشا کے اصول کے مطابق ریدو، آرو، ہودو، کھودو وغیرہ بھی استعمال میں آ رہے ہیں۔

مذکور و مؤنث کے اصول بھی مقرر نہیں ہیں۔ ایک ہی لکھنے والے کے ہاں ایک لفظ مذکر آتا ہے اور وہی الفاظ دوسری جگہ مؤنث آتا ہے۔ اسی طرح لفظ کا بھی کوئی معیار نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ کبھی متحرک ہے اور کبھی ساکن۔ جو چیز اہم ہے وہ ضرورتِ شعری ہے۔ مثلاً حسن شوقی کے ایک شعر میں تخت کو متحرک بھی استعمال کیا گیا ہے اور ساکن بھی:

کسے بادشاہی تخت تاج دے کسے تخت پر بے اتھا راج لے  
ملا کا بھی کوئی یکساں معیار مقرر نہیں ہے؛ مثلاً یہ الفاظ اپنی دلوں شکلوں میں ملتے ہیں: وزا، وضع، لفا، نفع، زبیر، ضیر، ہوکم، حکم۔ خطرا، خطروہ، مرشد، مرشد، جوہا، جتہ، مشور، مشہور وغیرہ۔ ڈ، ڈ، ڈ، کو، ر، د، ت، لکھا جا رہا ہے۔ کہیں کہیں چار نغظوں سے کام لے کر ڈ، ڈ، ڈ کو ظاہر کیا گیا ہے۔ اسی طرح کہ اور گ میں عام طور پر کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ پائے معروف و مجہول بھی ایک ہی طرح سے لکھی جاتی ہیں۔ اور ۵ میں بھی کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔

اسی طرح قافیہ بھی قوافی آواز کا لحاظ رکھتے ہوئے بالندا جا رہا ہے، جیسے روح کا قافیہ شروع، انصاف الخاص کا پاس، حوس (حواس) کا نفس، اولیا کا روپا وغیرہ۔

ان کے علاوہ اس دور کی چند اور لسانی خصوصیات یہ ہیں:

- (۱) اس سے فعل بنانا—’چنر‘، ’منی‘ تصویر اس سے ’چنرلا‘ بنایا گیا ہے۔ اسی طرح ’دیب‘ سے ’دینا‘ وغیرہ۔
- (۲) عام طور پر لفظوں سے حرفِ علت کم کر دیا جاتا؛ جیسے ’سرج‘ (سورج)، ’آبر (ادبر)، ’سار (سوان)، ’بیچ (بیج)، ’سنا (سولا) وغیرہ۔
- (۳) مشدد حرف کو مختلف استعمال کیا جاتا ہے، جیسے اول (اول)، ’چھتجا (چھجتا)، ’ٹھسا (ٹھست) وغیرہ۔



(م - ۱۵۹۰/۹۱۵۸۲ ع) ہی - برہان الدین جامی ، میر تقی حسنی العشاق کے صاحب زادے اور خلیفہ تھے اور اپنے وقت کے صوفیائے کرام میں ان کا شمار ہوتا تھا - جامی نے اپنے والد کی روایت کو قائم رکھا اور تصنیف و تالیف کے ذریعے رشد و ہدایت کے فیض کو بھی جاری رکھا - جامی بھی ہندوی روایت کے اسی دھارے پر چلے وہے ہیں جیسے تقریباً سوا سو سال بعد اردو زبان کا نیا معیار ریختہ ، ولی کی شکل میں ، مسترد کر دینا ہے - اسی لیے آج ہم اچھے اسلوب کی "ستروک روایت" کا نام دے سکتے ہیں - جامی کی دو خدمات قابل ذکر ہیں : ایک تو یہ کہ انہوں نے تصوف کے فلسفہ وجود کو مرتب کر کے اُسے ایک باقاعدہ شکل دی اور آب و آتش ، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کر کے اس کے چار مدارج واجب الوجود ، ممکن الوجود ، ممکن الوجود اور عارف الوجود مقرر کیے - دوسری یہ کہ تصوف و اخلاق اور شریعت و طہارت کو اپنی تصانیف نظم و نثر کے ذریعے پیش کیا - ان دوہری خدمات نے برہان الدین جامی کی شخصیت کو اہم بنا دیا - مختلف نظموں کے علاوہ انہوں نے دو نثری تصانیف بھی یادگار چھوڑیں - واک راگنیوں کے مطابق گیت بھی ترتیب دیے اور دوہرے بھی لکھے - جامی کا سارا کلام دیکھ کر گجرات کے شیخ ہاجن ، محمود دریائی اور جیوگام دھنی یاد آ جاتے ہیں - (روایت کے اعتبار سے جامی کا خمیر گجری کی ادبی روایت و معیار سے اٹھتا ہے جس کا اعتراف جامی نے بار بار اپنی نظم و نثر میں کیا ہے - "حجۃ البقا" میں جہاں طالب و مرشد کا قصہ بیان کیا ہے ، یہ شعر ملتے ہیں :

من اس کا سوال جواب کچھ بولوں دیکھ صواب  
جسے بولیں گیان پجاری نہ دیکھیں بھا کا گجری  
"ارشاد نامہ" میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

یہ سب گجری کیا زبان کر یہ آئینہ دیا ثمان

اور "کلمۃ العقائلی" میں ، جو جامی کی نثری تصنیف ہے ، یہ الفاظ ملتے ہیں : "سبب یوزبان گجری نام این کتاب کلمۃ العقائلی خلاصہ بیان و قبل عیان روشن شود۔"

۱- "ارشاد نامہ" کا سہ تصنیف (۱۵۹۰) برہان الدین جامی نے اس شعر میں ظاہر کیا ہے :

ہجرت نہ صد لودمان ارشاد نامہ لکھیا جان

اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اُن کا انتقال یا تو ۱۵۹۰ء میں یا اس کے کچھ عرصے بعد ہوا - (ج - ج)

دوسرا باب

## گجری روایت کی توسیع ، ہندی روایت کا عروج

(۱۵۲۵ ع - ۱۶۲۷ ع)

چھٹی دور سے لے کر عادل شاہی دور کے سوا سال تک ہندوی روایت ہمیشہ ہی رہی ہے اور ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گرو (۱۵۸۸-۱۶۰۲/۱۵۸۰ ع) کے زمانے میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتی ہے - جگت گرو کی حکومت کے چلنے چس سال ہندوی روایت کے عروج کا اصل زمانہ ہے - شاہ برہان الدین حاتم کی تصنیف اور جگت گرو کی "کتاب نورس" اسی ہندوی روایت کی (حسن میں گجری روایت شامل ہے) نمائندگی کرتی ہیں - اس کے بعد فارسی عربی تہذیب کے رتبہ ، جو اب تک دے دے سے نظر آنے لگے ، ابھرنے لگتے ہیں اور ہندوی و فارسی روایت کے درمیان ایک کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے جو جیدل کے "ابراہیم نامہ" میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے - اس دور میں تین رجحانات قابل ذکر ہیں : ایک تو ہندوی روایت جس کے نمائندے جامی اور جگت گرو ہیں - دوسرے رجحان کے نمائندے عدل اور شہباز حسنی قادری ہیں جن کی غریبوں میں بنیادی روایت تو ہندوی ہے لیکن ساتھ ساتھ فارسی اثرات بھی دیتے ابھرنے دکھائی دیتے ہیں - تیسرا رجحان حاکم فارسی اثرات کا ہے جو غزل کی شکل میں ابھر رہا ہے اور جس کی نمائندگی خواجہ محمد دہدار فانی (م - ۱۶۰۶/۱۶۰۷ ع) کر رہے ہیں - فانی کی حیثیت اس دور میں ایک جزیرے کی سی ہے - اس باب میں ہم انہی رجحانات اور اُن کے نمائندوں کی تصانیف نظم و نثر کا مطالعہ کریں گے -

یجاپور کی مخصوص ادبی روایت و تصوف کے نمائندہ شاہ برہان الدین جامی



ان حوالوں سے برہان الدین جامی کے ذہنی عمل ، گنجری روایت کی پیروی ، اصناف و اوزان اور زبان و بیان کی روایت کا سراغ ملتا ہے جو میراجی سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندوی میں لکھنے کا جواز یہ دیا تھا کہ لوگ چونکہ عربی فارسی نہیں سمجھتے اس لیے وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں ۔ لیکن اس کے برخلاف جامی اعتاد کے ساتھ اسی زبان میں شاعری کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہندوی میں شعر کہنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے ۔ اصل چیز تو معنی ہیں :

عیب نہ را کہیں ہندی بول      معنی تو چمک دیکھ دھنول  
جوں کے مونی سندر سات      ڈاہر میں جسے لاکیں بات  
مولیوں کیرا تھا البار      پرو کیتا ہاریں ہار  
ہندی بولوں کیا بکھان      جسے گھر پر ساد تھا منج گیان

اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ جامی کے زمانے تک اردو زبان کی ادبی روایت اتنی پختہ ہو چکی تھی کہ اب اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کسی معنوت کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی ۔

وصیت الہادی ، بشارت الذکر ، ”سکہ سہیلا“ منفعت الایمان ، فرمان از دیوان ، حجت البقا اور ارشاد نامہ ان کی نمائندہ نظمیں ہیں اور کلمۃ الحقائق اور وجودہ ان کی لٹری تصانیف ہیں ۔ ان کے علاوہ ، جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے ، گیت ، دوہرے اور غزلیں بھی ملتی ہیں ۔ برہان الدین جامی کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ان کی شاعری و نثر کا مقصد اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کی ہدایت ہے ۔ یہی ان کی فکر و اظہار کا محور ہے ۔

”وصیت الہادی“<sup>۱</sup> میں طالبوں کو ہدایت کی گئی ہے کہ مسلسل ذکر جلی سے منزلِ لاسوت حاصل ہو سکتی ہے ۔ طریقت کے لیے شریعت پر قائم رہنا ضروری ہے اور اللہ کی ذات میں کسی کو شریک کرنا شیطان کا کام ہے ۔ وصیت الہادی میں ذکر قلبی اور راہِ حقیقت کی اہمیت واضح کی گئی ہے اور راہِ سلوک پر چلنے اور درجاتِ عرفان حاصل کرنے کے طریقے بھی بتائے گئے ہیں ۔ تسلیم و رضا وہ حقیقی راستہ ہے جو منزلِ مقصود تک لے جاتا ہے ۔ اس نظم کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے میں سلوک کا ایک مسئلہ بیان کیا گیا ہے ۔ نظم

بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جامی اپنے مریدوں پر یہ بات واضح کرنا چاہتے ہیں کہ وہ خود بھی ان منزلوں کو پا چکے ہیں اور ایسا ہی شخص پر کمال ہوتا ہے :  
ظاہر باطن کا وہ دانہا سکتا ہے سبحان      سب پر شاہد مطلق بیباک و بہادر  
نظم مسلسل و مربوط ہے ۔ اوزان ہندوی ہیں اور زبان و بیان اور مزاج کے اعتبار سے اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ موضوع کی مناسبت کی وجہ سے عربی فارسی کے الفاظ کی تعداد بھی یقیناً بڑھ گئی ہے ۔

”بشارت الذکر“<sup>۲</sup> ساٹھ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جو پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور ہر باب میں ذکر جلی ، ذکر قلبی ، ذکر روحی ، ذکر ستری اور ذکر خفی کے عنوانات کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ۔ اس نظم کی بحر فارسی ہے اور انداز بیان پر بھی فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ ”وصیت الہادی“ کے بعد جب ”بشارت الذکر“ کو بڑھا جائے تو ہندوی اوزان کے ”رکے رکے پن“ اور فارسی کی روان و زندہ بحر کے فرق و اثر کو محسوس کیا جا سکتا ہے :

ہے رویت مشاہدہ بے چوں نہاں      چشم دل حاصل وہ دیکھے ہیاں  
جہیں اب اس دیکھیا ہویر کو      جیسا کھورت موہے رہیا گھیر کو  
ہیا ساتھ مانیا جیسا یاس یوں      کلی پھول کھلیا بھریا یاس جوں  
”سکہ سہیلا“<sup>۳</sup> برہان الدین جامی کا ایک ”گیت“ ہے جس میں عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں ۔ اس کا مزاج اور اس کی بحر ہندوی ہے اور ہر تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے ۔ نظم کا ڈھنگ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گیت سنائے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ اہل عقل طریقت کی باتیں ، شعر و موسیقی کی زبان میں ، سن کر وجد میں آ سکیں ۔ اس کے ایک بند میں شاہ میراجی کو ”سکہ کا سرور“ کہا گیا ہے ۔ یہ گیت بڑھ کر قاضی محمود دریائی کا سلام یاد آنے لگتا ہے :

”سکہ کا سرور“ شاہ میراجی الت کرن لہ ما  
سہر جیوا ہوئے ”سکہ میرے نہ پوری کرت بکھانی  
آکھیں جامی سو کو سہیلا چاکھیا ہوئے سو جانی  
نوکان یہ مت کچھ الادھی جن بوجہ جنتوں لادھی

۱۔ بشارت الذکر : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ ”سکہ سہیلا“ : (قلمی) ، ایضاً ۔

۱۔ وصیت الہادی : (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

موسیقی کی ہندوی روایت کی وجہ سے یہ نظم (گیت) "کتابِ نورس" کے مزاج سے ابھی غریب تر ہے۔

"منفعت الایمان" ۱ میں بھی جام نے صوفیانہ خیالات نظم کیے ہیں۔ یہ نظم حمد و ثناء کے بعد دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی ہے۔ پہلے حصے میں "اعتقادِ سلحدان" بیان کیے گئے ہیں اور دوسرے حصے میں ان سے بچنے کی تلقین و نصیحت کی گئی ہے۔ نصیحت والے حصے میں اللہ تعالیٰ کی احدیت اور قدرت پر روشنی ڈال کر قوتِ ایمان کا بیان کیا ہے۔ نظم کے پہلے حصے میں بتایا گیا ہے :

قرآنِ قسیر اور کتاب جتنا قول ہے سوال جواب  
بعض آکھیں جہر سر جوت آوے نا جاوے نا اس موت  
محیط سب میں دستا ناد بن اس بوجھیں سب ہے یاد  
ان کی نظروں نہیں ظلمات سورج لکایا جیسا رات  
"در بیان نصیحت" میں بتایا گیا ہے :

جن جن جانا جیسا کوئے لہلہ نس بندھوں سمجھا ہوئے  
لو سب ملحد قوم بچار ایمان لاریں ان کے تھار  
ایک تیل نہ یسین ان کے پاس آنکوں دیکھت جانا تھاس  
ان خوب بوجھیں اپنا رب جس تھی وچنک عالم سب  
آخری اشعار میں یہ نتیجہ نکالا گیا ہے :

نہی غلی کے سب اقوال سمجھا ناہیں وہ کسی حال  
بوجھیں ناہیں راہ سلوک غفلت راہ لگ بھولے چوک  
نہیں تو پھر پھر بھنورے بھان بول بکاو میں سرگردیان  
یو فرمائے شاہ برہان اس میں آپے نفع ایمان

اس نظم کی بحر بھی ہندوی ہے لیکن میراجی کے مقابلے میں عربی و فارسی الفاظ کا تناسب اسی طرح بڑھ گیا ہے جیسے مثنوی "کلم راؤ پدم راؤ" کے مصنف نظامی کے مقابلے میں میراجی کے ہاں یہ اثرات بڑھ گئے تھے۔ یہ الفاظ علم طور پر وہ ہیں جو صوفیا کے ہاں اصطلاحات کا درجہ رکھتے ہیں۔

"فرمان از دیوان" ۲ کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے اس میں حروفِ تہجی کو سلوک کے کئیوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ مختصر نظم جو اچھی

اشعار پر مشتمل ہے، مزاج کے اعتبار سے جام کی دوسری نظموں سے ملتی جلتی ہے۔ حروفِ تہجی کی تشریح کا یہ طریقہ گنجری روایت میں بھی ملتا ہے اور میراجی کے ہاں بھی ہم اسے دیکھ چکے ہیں۔ رموز کی تشریح کا یہ طریقہ آج تک صوفیائے کرام کے ہاں رائج ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم "لکنتہ واحد" ۱ میں بھی حروفِ تہجی کو طریقت کے اصولوں کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ "فرمان از دیوان" کا رنگ یہ ہے :

الف ایمان اللہ پروان سب جگ لہا  
ایسی قدرت کہ بھانت رچا آپ چھپایا  
بہ چروپ ان ایسا کیتا باق اپنا کھیل  
بازی کھیلے آپ کھلاوے پیود رچا میل  
ت توکل نہ بوجھیا جاوے تن من آپ نہ پیوے  
ج خود ان اس کھوڑے توحید مرشد کیرے

اسی طرح 'ی' تک تشریح کی گئی ہے۔ اس نظم کی بحر ہندوی دوپہوں کی بحر ہے۔ لکنتہ واحد کی بحر بھی ہندوی ہے اور ہر تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے۔ درمیان کے ہر مصرعے کا قافیہ الگ ہے۔ مثال کے طور پر یہ پانچ مصرعے لڑھکے :

لکنتہ واحد ایہی احد ہے الف ذات اللہ حمد ہے  
بہ چروپ کر ایہی ایک، ت تمام مون پرگٹ لیک  
ت ثابت کر ایہی دیکہ لکنتہ واحد ایہی احد ہے  
ج جھنڈ جائے دیکہ اس کا نور، ح حاضر کر جان حضور  
خ خالی نہیں اس بن اور لکنتہ واحد ایہی احد ہے

"حجت البقا" ۲ جام کی ایک طویل نظم ہے جو سولہ سو سے زیادہ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم کا موضوع مرشد و طالب ہے جس میں ایک ایسے بے مرشد طالب کا قصہ بیان کیا گیا ہے جسے اپنے علم و فضل پر بڑا غرور تھا اور جو ہر وقت اپنے آپ میں رہتا تھا۔ عبادت سے گریز کرتا تھا، سوا اور خدمت سے پرہیز کرتا تھا۔ لیکن جب مرشد کی ہدایت میں آیا تو دنیا اس پر روشن ہو گئی اور وہ راہِ راست پر آ گیا۔ جام نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ بات حجت جو طالب و مرشد کے درمیان ہوئی، ہوہو حافظے کے زور سے نظم کر دی

۱۔ لکنتہ واحد : (فلسی)، المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ حجت البقا : (فلسی)، ایضاً۔

۱۔ منفعت الایمان : (فلسی)، المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ فرمان از دیوان : (فلسی)، المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کئی ہے۔ نظم کی زبان کو ”گجری“ کہا گیا ہے۔ اس کا پیرایہ بیان یہ ہے کہ چلے ”در حق طالب“ اشعار لکھے گئے ہیں، پھر ”در حق مرشد“ اشعار آئے ہیں۔ اس کے بعد نظم میں ”سوال طالب“ اور ”جواب مرشد“ کو نظم کیا گیا ہے اور تنقید کی گئی ہے کہ طالب کا کام یہ ہے کہ وہ خدا سے کو لگائے اور مرشد کی بات پر ایمان لائے۔ جیسے لیں؟ نے کہا کہ قرآن اللہ کی کتاب ہے اور ہم ایمان لے آئے اور ساری کائنات روشن ہو گئی۔ اسی طرح مرشد کی بات کو ماننا چاہیے کہ اس میں لائدے مضر ہیں :

یو جام لکھا بول لہ یک یک معنا کھول  
جے ہووئی لوگ عوام بے مرشد بے فہام  
یسی طرح وہ لوگ بھی اُس بے مرشد کی طرح راہ راست پر آجائیں گے جس نے یہ ساری باتیں سن کر مرشد کے پاؤں پکڑ لیے تھے اور جہل حرام چھوڑ کر ہدایت پالی تھی۔

یوں کہ کر پکڑا پانوں جہ لیری ہونا چھانوں  
اُن چھوڑا جہل حرام اور ملحد کیرا کام  
اس جس کون ایسا پیر اس روشن سب زمیر  
اس فہم پیر ادراک و راہ حقیقت پاک  
پیر میرا اخس الخاص جے توحید اُس کے پاس  
اس طالب آیا پاک بوجہ خوب کیا ادراک

نظم کو کلام مرشد، کلام مصنف، کلام طالب، جواب مرشد وغیرہ کے عنوانات کے تحت پھیلا دیا گیا ہے۔ اس کی ہر بھی ہندوی ہے اور اُن گئی چنی چند بھروں سے ہے جن میں قدرے روانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس نظم کو جام کی چہرین نظم کہا جا سکتا ہے۔

”ارشاد نامہ“ حجت البقا سے بھی طویل نظم ہے جو ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ یہی وہ نظم ہے جس کا سنہ تصنیف ایک شعر میں ۱۵۸۲/۵۹۹ ع ظاہر کیا گیا ہے اور جس کی مدد سے ان کے دور حیات اور ولادت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ پھر اس کی بھی ہندوی ہے اور موضوع کلام بھی وہی ہے جو جام کی دوسری نظموں میں ملتا ہے۔ جام نے نظم میں ایک جگہ اس کے

موضوع کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے :

شراعت طریقت حقیقت سوں مجھے لیا یا معرفت سوں  
جے کچھ کہتا اس میں سوال جواب انہڑیا ہے در حال

اس نظم میں حدوث و قدم، ذات و صفات اور جبر و قدر جیسے مسائل پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے اور کفر و اسلام، دوزخ و بہشت، روح و نفس، شہود و وجود، سلوک و معرفت، عرفان اور دیدار الہی، تزکیہ نفس، مقامات شیطانی وغیرہ جیسے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ سب مسائل، جیسا کہ دوسری نظموں میں بھی ملتا ہے، سوال طالب اور جواب مرشد کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ نظم کی طوالت اور یکسانیت اکتا دینے والی ہے۔ موضوع بڑا ہے اور اظہار بیان ابھی کوششوں چل رہا ہے اس لیے اس میں وہ اثر بھی نہیں ہے جو جام کی مختصر نظموں یا ”حجت البقا“ میں ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور میں اُن لوگوں سے کسی نئی شعور کی آمد رکھنا بے جا مطالبہ ہے۔ ان کے ہاں تو مقصد کی اہمیت اظہار سے بالا تر رہتی ہے لیکن یہاں اتنے ملحقے کا بھی اظہار نہیں ہوتا جتنا اشرف کی ”لوسر ہار“ میں نظر آتا ہے۔

برہان الدین جام نے طویل و مختصر نظموں کے علاوہ گیت اور دوہرے بھی لکھے ہیں اور یہاں اسی روایت کی پیروی کی ہے جو گجری ادب میں ملتی ہے۔ دوہرے اور گیت ہندوی روایت سے تعلق رکھتے ہیں اور عوامی شاعری کا ندیم ترین نمونہ ہیں۔ دوہرے کا موضوع انسانی سہالیاں اور دکھ سکھ ہیں جن کو عام زبان میں عام زندگی کے حوالے سے تعمیم کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے۔ دنیا کی بے ثباتی، ظہرانہ انداز نظر اور ایسے موضوعات جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے، دوہروں میں رنگ گھولتے ہیں۔ لہجے کی سادگی اور اُرسی، بیان میں دل کو کھینچنے والا لوج اور لفظوں کے استعمال میں سہولت کی گھلاوٹ اس بھرتی ہے۔ لیکن جام کے دوہروں اور گیتوں میں آج بھی اس لیے کوئی دلکشی محسوس نہیں ہوتی کہ یہ زبان و بیان کی متروک روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ آج ان کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن اردو زبان کے راسخے کے یہ وہ لسانی نقوش ہیں جس سے ہو کر اردو زبان و ادب یہاں تک پہنچے ہیں۔ انہیں زمانے میں یہ مونی پڑے تھے، آج پتھر روڑے ہیں :

سو کھ کا سرور چھوڑ کر سکھی ڈالڑ بھرتی ہاں  
کریں میلاوا سدر سیتی جے مولیوں لا کے کھان

جب لگ تن نہیں چھوڑا جو کون تب لگ ہونا دور  
جب لگ نظر لیں چھوڑے آنکہ کون تب لگ ہونا دور  
جب لگ نہا نہیں چھوڑا کان کون یو سب اعضا حال  
جب لگ فہم نہیں چھوڑا دل کون بوجھت ہو نرال  
یوں سب تن میں من برتن دیکھ بھوڑیں اے سوکھ دوکھ  
دوکھ سوکھ ایک کترسی تو ہاوسے سہج کا سوکھ

شیخ باجن ، صود درہائی اور کام دھنی کے ہاں ہم دیکھ چکے ہیں کہ  
الہوں نے راگ راگنیوں کے مطابق نظمیں (گیت) ترتیب دی ہیں۔ صوفیاء  
شاعری کا یہ عام اور مقبول انداز رہا ہے۔ جام نے جو گیت لکھے ہیں ان میں  
بھی بولوں کو راگ راگنیوں کے مطابق لکھا گیا ہے اور اُس راگ کا نام بھی  
دے دیا ہے جس میں اُسے گا کر پڑھنا چاہیے مثلاً در مقام ملار عتدہ ، در مقام  
الندہ ، در مقام کوڑی ، در مقام کٹڑا ، در مقام ہلاول ، در مقام بھاگڑا وغیرہ۔  
ان گیتوں پر ، جنہیں کجری روایت کی پیروی میں عتدہ یا مکنتہ کا نام بھی دیا  
گیا ہے ، ہندو اسطور کا رنگ گہرا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ یہ گیت موسیقی  
کی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ جہاں سری کرشن بھی ہیں اور ریشو بھی۔ موضوعات  
صوفیاء ہیں۔ مرشد کی جوت ہے سب اندھارے لوٹ جاتے ہیں اور معشوق کا  
مشاہدہ ہو جاتا ہے۔ اپنی ذات کو اللہ کی ذات میں فنا کرنے ہے عرفان حاصل  
ہونا ہے۔ جہاں پوری انسانیت کو لیکر و ہمدردی کا دوس دیا گیا ہے۔ ”در مقام  
ملار عتدہ“ یہ گیت دیکھئے جو بہت ، رہان و بیان اور فکر کے اعتبار سے کجری  
روایت کے عین مطابق ہے :

عتدہ

بوج کر لیو کشت اپنا رے لال      رہن ہو میرا کوئی لا کرے حبیال

پن

پن سورس شہ کے اچھے رے بول      مکھڑا خاصہ شہ کا ہے اے امول  
دہکت آوے شہ کوں ہم کاول

پن

چلو ری چال تو میں شہو کیری دہال      کھیلیاں باتاں بولیں اپنے رے خیال  
گت سبجری مت جاویں کیاں کھال  
بولے جام لیں کس کا خیال  
شہر چڑیا ہات میرے کیوں لیجائیں کہاں الال

زبان و بیان کا یہ وہ مخصوص رنگ ہے جس کا تعلق ہندوی روایت سے ہے  
لیکن اس کے ساتھ کہیں کہیں وہ رنگ بیان بھی ملتا ہے جہاں فارسی رنگ و اثر  
نے گیت کو پہلے رنگ سے الگ کر دیا ہے۔ مثلاً ”در مقام ابھنگ“ میں جو  
گیت لکھا گیا ہے اس میں یہ رنگ بہت واضح ہے :

ہوا اس شہادت حال میں مراتبہ سون رہنا  
لے مشاہدہ معشوق کا عاشق ایسی کھونا  
جام لاق ہو اس میں یا اس آپ میں لینا

دونوں گیتوں کے بولوں کے مجموعی تاثر سے دو رنگ ابھرتے ہیں ! ایک  
رنگ پر ہندوی اسطور و اسلوب غالب ہے اور دوسرے پر فارسی رنگ و اسلوب  
حاکم ہے۔ اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ جہاں ہمیں ان دو  
طرز ہائے احساس اور دو اسالیب کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔  
ابھی اردو ادب نے چند صدیوں کا سفر طے کر کے صرف چند میل کی مسافت طے  
کی ہے۔

یہ کشمکش ہمیں برہان الدین جام کی نثر میں دکھائی دیتی ہے ، بلکہ  
شاعری کے مقابلے میں یہ دوسرا رنگ جہاں زیادہ نمایاں ہے۔ ”کلمۃ الحقائق“<sup>۱</sup>  
اور ”رسالہ وجودیہ“<sup>۲</sup> ان کی نثری تصانیف ہیں۔ باقی دوسری نثری تصانیف  
”شکوہ“ ہیں۔ اردو نثر کی تاریخ میں برہان الدین جام کی اہمیت ان کی اولیت  
ہے۔ ان کے پہلے کی کوئی نثری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی۔ اب یہ بات بھی  
باید ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ”سراج العاشقین“ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز  
کی تصنیف نہیں ہے بلکہ گیارھویں صدی ہجری کے اواخر یا بارھویں صدی ہجری  
کے اوائل کی تصنیف ہے اور اس کے مصنف مخدوم شاہ حسینی لیجاپوری ہیں۔

”کلمۃ الحقائق“ میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کئے گئے ہیں۔  
اس میں قدیم سنائی و فلسفہ کے ان موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جن



ہر زمانہ قدیم سے بحث ہوتی رہی ہے ! مثلاً خدا کی ذات و صفات ، قدیم و حادث ، ابتدا و انتہا ، خدا تھا تو کیوں تھا ؟ کہاں تھا ؟ بے چوں و چگون تھا ؟ اسی طرح قدرت کیا ہے ؟ قدرت و خدا میں کیا فرق ہے ؟ جب کچھ نہیں تھا اور خدا تھا تو اور پھر کیوں ظہور میں آیا ؟ خدائے تعالیٰ کا دیدار کرنا جائز ہے کہ نہیں ؟ خدا سب سے اچھا کیوں ہے ؟ وہ اپنی قدرت میں محیط کیوں ہے اور ہماری روح میں کیوں محیط ہے ؟ روح اور اس کوں ہیں ؟ تقدیر و تدبیر سے کیا مراد ہے ؟ عبادت کسے کہتے ہیں ؟ فکر سے کیا مراد ہے ؟ اسی طرح شریعت و طہارت کے مسائل مثلاً نفس کی قسمیں ، خبر و شر ، رملہ سلوک ، رملہ شریعت ، منزل ناصوت اور منزل ملکوت کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وجود کی کتنی قسمیں ہیں اور ان کے کیا معنی ہیں ؟ مرشد کی کیا اہمیت ہے اور اس سے کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں ؟ ذکر ، مراقبہ اور اسمائے الہی کے طریقے اور فوائد کیا ہیں ؟ یہ اور اسی قسم کے موضوعات پر سوال و جواب کے انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے ۔ مرشد سوال پوچھتا ہے ، مرشد جواب دیتا ہے ۔ فارسی جملے سوال اور جواب دونوں میں ساتھ ساتھ چلتے ہیں ، کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اردو میں ۔ کہیں سوال اردو میں ہے اور جواب فارسی میں اور کہیں فارسی و اردو ملی جلی چلتی ہیں ۔ برہان الدین جامی نے اپنی اس نثری تصنیف میں شریعت و طہارت کے ان تمام مسائل کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں رائج تھے یا خود جامی کے فلسفہ تصوف کے ساتھ مخصوص تھے ۔ موضوع کے لحاظ سے بھی یہ تصنیف اہمیت رکھتی ہے ۔

”کلمۃ الحقائق“ کے اسلوب کے سلسلے میں قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہاں ہندوی و فارسی طرز احساس کی کشمکش زیادہ ابھر کر سامنے آتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب و آہنگ غالب آنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اردو نثر کا چلا ادبی اسلوب اسی کشمکش کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے ۔ مثلاً یہ اقتباس لہجے :

”تو بندہ خدا تھے تو فعل تیرے وہ بھی خدا تھے ۔ جسے تیری طاقت میں آوتا و کار کمال قدرت غالب آئی خداست و نہ ہی کہ در کار دنیا نفسانی جہد کوشش تدبیر قوی دیکھلاتا و در کار خدائی یعنی کابل میں کند نصاف نہ شوی درخور ۔“

یہ رنگ برہان ”کلمۃ الحقائق“ میں عام ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کا نثری اسلوب فارسی کے سہارے کھڑا ہوئے کی کوشش کر رہا ہے ۔ اس کے لہجے

میں ، جملے کی ساخت میں وہی انداز ہے جو فارسی نثر میں ملتا ہے ۔ اسی کے زہر اثر جام مسجع و مفتی عبارت لکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی ، زبان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، یہ سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے ۔ جام کے ہاں یہ شموری عمل ہے اور جہاں انہیں اظہار میں ذرا سی آسانی میراں ہے وہاں وہ اسی نوع کی عبارت کو اختیار کر لیتے ہیں ! مثلاً کلمۃ الحقائق کے ابتدائی جملوں میں اسلوب کا یہ شموری عمل بہت نمایاں ہے :

”اللہ کرے سو ہوئے کہ قادر توانا ہوئے کہ قدیم اندیم کا بھی کرنہار ۔  
سہج سوچ سو تیرا تھار و سوچ ہوا بھی توج نہیں بار چلہا کچھ نہیں ۔  
یہی تھا تئیں ۔ دوجا شریک کوئی نہیں ۔ ایسا حال سمجھنا خدا ہی ۔ خدا کوں جس پر کرم خدا کا ہوئے ۔ سب یوں زبان گجری نام ابی کتاب  
کلمۃ الحقائق خلاصہ بیان و قبلہ“ یہاں روشن شود کہ خدائے تعالیٰ قدیم اندیم کیوں تھا ۔ ذات و صفا و کل مخلوقات ابتدا و انتہا باقی و لائق قدیم و جدید یا ہمہ و بے ہمہ بدیں سب سوال و جواب روشن کر دیکھلایا ہوئے انشاء اللہ تعالیٰ کہ خدائے تعالیٰ عالم القیام والشہادت خدائے تعالیٰ کی نظر ادراک کرنہاری ہے ۔ جملہ مخلوقات پر ہماری نظر نہیں الہی نہاری ہے ۔ ذات قدیمی پر کہ اگر اس کی کوئی نہی پوچھے تو شریک کھڑا رہا ۔“

جامی نے اس زبان کو بھی ”گجری“ کہا ہے لیکن یہاں یہ زبان ایک نئے اسلوب ، ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ سے روشناس ہو رہی ہے ۔ یہ جامی کا وہ اسلوب نہیں ہے جو عام طور پر ان کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ وہاں یہ نقوش دیے دیے ہیں لیکن نثر میں یہ نقوش ابھرے ابھرے ہیں ۔ یہی اسلوب جامی کی دوسری تصنیف ”رسالہ وجودیہ“ میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے ۔ موضوع اس کا بھی تصوف ہے جس میں ”وجود“ کے مسئلے پر اظہار خیال کیا گیا ہے ۔ ”وجودیہ“ میں چاہا المعار بھی آئے ہیں ۔ اس کی نثر میں فارسی اثر و آہنگ دکنی اسلوب میں جلب ہو گیا ہے اور اس میں ایک ترتیب ، ایک تسلسل بھی پیدا ہو چلا ہے ۔ اس بات کو ایک اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے :

”اے تیرا واجب الوجود کہے سو یہی کرنے کرنا اس وجود پر لازم

ہوا ہے ، آدمی پر جوں ہارے برس کا ہونے لگ فرض لازم نہیں اس معنی واجب الوجود کہے یعنی لازم الوجود جوں چاول کا موڑ بھینتا بھرتس سون تعلق ہے ہوں لا کے خداہمائی کون واجب الوجود کہتے ہیں ۔ وحا اے اچھیکا او واجب ذات سون دایم قائم ہے ۔ مقام ، شیطانی یعنی حلال ہور حرام یک کر سمجنا سو ۔ بات شریعت ، یعنی خدا کرو کھیا ہور لگہ کرو کھیا ۔ دونوں صحیح کر ملنا سو ۔ ذکر جلی ، یعنی خدا کا یاد کرنا اس تن سون ظاہر سو ۔ المعبر امارہ ، یعنی خدا سنا کیا او کرو ۔ ۔ منزل نلسوت یعنی حیوانات کی صفت ہولا کھانا پینا بھوکنا ولے کسی کی خبر نہیں یوں خدا کی یاد میں ایسی لراوش کرنا سو ۔ دسرا تن ممکن الوجود یعنی روحانی تن فرشتے کا ایسا حور کا ایسا اس تن میں او تن ہے سو ہاٹ ۔ طریقت یعنی باطن میں اس تن لک الہڑاں سو ۔ ذکر قلبی یعنی اس تن سون یاد کرنا خدا کا یعنی دلکی زبان سون سو ۔ عقل وہم یعنی حد کے نور میں خدا کی ذات یوں ہے جیوں پھول میں باس یوں صحیح کر آیا سو ۔ مستحق الوجود یعنی سر اندھاری رات میں جیوں گھراں ۔ اڑاں پاڑاں لای دسین یوں کرنا سو ہاٹ ۔

اس کے بعد سوال و جواب کے انداز میں تصوف کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے ۔ ”کلمۃ الطائی“ اور ”وجودید“ کے اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں مسائل کو اصطلاحات کے ذریعے اشاروں میں بیان کیا گیا ہے لیکن ”وجودید“ میں مسائل کی وضاحت کی گئی ہے ۔ تشریح و وضاحت کی وجہ ہی ہے وجودید میں لسیۃ بالاعادگی اور ترتیب آگئی ہے اور یہ انداز ابن الدین اعلیٰ کی نثر سے قریب تر ہو گیا ہے جو اسی روایت سے اپنے تصوف ، اپنی شاعری اور اپنی نثر کا چراغ جلاتے ہیں ۔

جانم ، میراجی سے زیادہ اعتاد کے ساتھ اردو زبان میں اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر میراجی کی روایت کی تکرار ضرور کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ جانم کے ہاں میراجی کی مخصوص فکر اور اسلوب بیان بھی آگے بڑھتے ہیں ۔ جانم اس متروک اسلوب و روایت کے نمائندہ ہیں جو گجبری کی کوکہ سے جنم لیتی ہے اور اسی لیے آج ان کے کلام میں ایک آکٹا دینے والی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ کسی زندہ زبان و ادب کی روایت ہونی ہتی بکڑن ہے ۔ اس کے بننے میں سینکڑوں آوازیں شامل ہوتی ہیں ۔ ان میں سے کچھ آنے

والی لسلوں کے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں اور کچھ زندہ روایت کا حصہ بن کر ان کے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتی ہیں ۔ جانم کی روایت بھی انہی آوازوں میں شامل ہو کر گم ہو جاتی ہے ۔

برہان الدین جانم کی وفات ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور حکومت میں ہوئی ۔ اس وقت ہندوستان پر شہنشاہ اکبر کی حکمرانی تھی اور گولکنڈا میں حدقلی قطب شاہ (۹۸۸ھ - ۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰ع - ۱۶۱۱ع) تخت سلطنت پر متمکن تھا ۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی (۹۸۸ھ - ۱۰۳۷ھ/۱۵۸۰ع - ۱۶۲۷ع) موسیقی میں سہارت کی وجہ سے عرف عام میں ”جگت گرو“ کے نام سے مشہور تھا ۔ ایک مصرعے میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ابراہیم گائے بجائے پر چنگ جگت گرو ناد مورت بظاہر پائے ۔ (گیت ۵)  
بھیل نے بھی ابراہیم نامہ میں نورس کے تعلق سے اسے جگت گرو لکھا ہے :

اول تھے خدا یوں کیا آشکار ہوا جگت گرو شاہ لورس نگار  
ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایت کا والد و شیدا تھا ۔ دکنی اس کی مادری زبان تھی لیکن فارسی بھی خوب سمجھ لیتا تھا ۔ تاریخ ، موسیقی اور شاعری سے اچھے گہری دل چسپی تھی اور علوم مروجہ پر اچھے قدرت حاصل تھی ۔ اپنی خاندانی روایت کے مطابق ذی علم ہستیوں اور اہل کمال بجاہور میں جمع ہو گئے اور انہوں نے علم و ادب کے ایسے کارنامے چھوڑے جن کی خوشبو آج بھی ذہن انسانی کو معتطر کر رہی ہے ۔ حد قائم فرشتہ ، رفیع الدین شیرازی ، ”سلا“ ظہوری ، ملک ”لمی“ ابوطالب کلیم ، سنجرکشی ، شیخ علم اللہ محدث ، شاہ صبیحہ اللہ اور دوسرے اہل علم و ادب مختلف مقامات سے آکر یسی بادشاہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے ۔ موسیقی و شاعری سے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اتنا گہرا لگاؤ تھا کہ وہ اپنی فرصت کا زیادہ وقت اسی شوق کو پورا کرنے میں صرف کرتا ۔ ”کتاب نورس“ اس کے ذوق شاعری و موسیقی کا اظہار ہے ۔

”کتاب نورس“ (۱۵۹۷/۱۵۱۰۰۶ع) میں جگت گرو نے مخصوص راک

۱۔ اسد بیگ جو ۱۶۰۴ع میں بجاہور میں مغل سفر تھا ، لکھتا ہے کہ ”نارس خوب می فہمید ، اسٹا جواب می توانست گفت و بقدر شکستہ می گفت۔“ وناح اسد بیگ : لمی ، مولانا آزاد لائبریری ، علی گڑھ ، بحوالہ مقدمہ ابراہیم نامہ : ص ۱۲ ، مطبوعہ شعبہ لسالیات علی گڑھ ۱۹۶۶ع ۔

راگنیوں کے مطابق لنگ انگ گیت ترتیب دیے ہیں۔ اس میں سترہ راگوں کے تحت ۹۵ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں۔ ہر گیت سے چلے راگ کا نام دیا گیا ہے! جیسے در مقام رام کری نورس، در مقام بھیرو نورس، در مقام مارو نورس، در مقام اسوری نورس، در مقام دھناری نورس، در مقام ملار نورس، در مقام کلپان نورس، در مقام لوڈی نورس، در مقام کنڑا نورس، در مقام بھوپالی نورس وغیرہ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو بچیں گجرات کے شیخ باجن، گم دھنی اور محمود درباری کے ہاں ملتا ہے اور جس کی یورپی بیجاپور کے جاٹم بھی کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گجرات کے شعرا اور دکن کے جاٹم کے ہاں ان گیتوں کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ابراہیم کے ہاں عشقہ رنگ غالب ہے۔ یہ عشق مجاری اور جسانی ہے جس کا اظہار ان گیتوں میں خوب صورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جب گانے والے ان گیتوں کو سر نال میں گانے ہوں گے تو شاعری کے جوہر موسیقی کے ظلم کو دہرایا کر دیتے ہوں گے۔ گیتوں میں خیال کا حسن زبان کی دشواری پر حاوی آئے ہی دل کو مشتہی میں لے لیتا ہے۔ کتاب نورس گیتوں کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان گیتوں میں حسن و حال کی رعنائیوں، فنیٹل کی سحرانگیز رنگینیوں، عشق کی دی دی آگ، ہر اثر تشبیہات اور ہجر و وصال کی رنگا رنگ کہلیات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ چنانچہ ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ہمیشہ کاسرائی کے قدم چومے ہیں اور زندگی کے ساغر سے دل بھر کر شراب پی ہے۔ مست آنکھوں والی محبوبہ، بالوں کا جھڑا کسے، ہونٹ کا بوسہ لیتی، مستانہ چال سے شراب کے دور چلائی ابراہیم کو دیکھ کر اپنے جیسے میں بھولی نہیں ساتی۔ محبوبہ کا جسم چالیدی، ہونٹ سبب، جسم سمدل، آنکھ شراب کی بوتل، کان سونے کے ساغر، زلف کی لٹ لاک کا آہن، مچلن موٹی اور چہرہ چاند ہے، اور شاعر چکور کی طرح اس کی محبت میں گرفتار ہے۔ کپڑوں کے رنگ بھی گیتوں میں رنگ کھول رہے ہیں۔ ”در مقام بھیرو نورس“ کا یہ گیت دیکھیے:

یارے چالدا آکھوں کتنہ دین دوتی دکھی

من چاہے سو۔ ایس بھئی ہم کہ ہیں اب شکھی

ہن

بیہا نو دیکھ کوی ترا سونہ دیکر آوے گا

کھر کھر چھپ رہ جاسوس سب بندہ چنچاوے گا

یوہ بھائی نو دیکھ جا لاک دھاوے گا  
ابراہیم کسو جاگ ایسا یو کہاں پاوے گا  
سندھیاں کر سنگار لوب کتنہ لاوے گا  
رات تھوڑی سندن تپوت تہا آٹھ جاوے گا

[اے یارے چاند! تجھ سے بتاؤں کہ دن میں ہم دونوں دکھی رہتے ہیں اس لیے اب جب کہ دل پسند رات آگئی تو ہمیں خوش ہونا چاہیے۔ چراغ کو بجھا دوں ورنہ ڈر ہے کہ کہیں سورج نکل نہ آئے اور یہ گھر کا جاسوس شب وصال کی تمام کیفیتوں کو رقیب سورج تک نہ پہنچا دے۔ تو بھٹنے آئی۔ دیکھ ایسا نہ ہو وہ چلا جائے۔ اے ابراہیم! یہ وقت سونے کا نہیں۔ ایسا دوست بھر نہ ملے گا۔ شام کو پوری طرح آراستہ کر لینا چاہیے تاکہ دوست تیری طرف متوجہ ہو سکے۔ رات تھوڑی باقی ہے۔ عشق کی آگ تیز ہے۔ جاسوس کہ دوست بہت جلد رخصت ہو جائے گا۔“]

”کتاب نورس“ کے سب گیت جگت گٹرو کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کی پسندیدہ چیزیں، اس کے عقائد، خواہشات اور خیالات ان گیتوں سے ظاہر ہوتے ہیں۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے! ایک ظہور اور دوسری خوب صورت عورت“۔ اپنے ظہور سے کا، جسے وہ موٹی خان کے نام سے پکارتا ہے، اس نے دو تین جگہ بڑی محبت سے ذکر کیا ہے اور خوب صورت عورت کے جسم کی خوش بو اور وصال کی رعنائیوں سے اپنے گیتوں میں گرمی پیدا کی ہے۔ ”نورس“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم کا شہدائی ہے۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ ”اے سُرمدہ دل یوولوف! سن، ہنیر علم کے زندہ رہنا کتنا عجیب ہے۔“ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ ”اے ابراہیم! جس کو ہم درکار ہو اے یک سو ہو کر موسیقی کے استاد (مستر) کی خدمت کرنا چاہیے۔“ گیتوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گانے چانے میں آئے اتنا اٹھاک تھا کہ دولت سے بھی اس کا دل بھر گیا تھا۔ ”ابراہیم! بیانا ہے اور اس کا دل لہجہ سے بھرا ہو گیا ہے۔“ ”مستر دیوی ابراہیم سے خوش ہو گئی۔

۱۔ کتاب نورس: مرتبہ ڈاکٹر لظیر احمد، ص ۱۱۹-۱۲۰، دالنی پبل لکھنؤ ۱۹۵۵ع (ترجمے کے نمونے اور حوالے اسی کتاب سے لیے گئے ہیں)۔

اس وجہ سے اس کی آواز روز بروز دلکشی ہوتی گئی۔ "ابراہیم جو موسیقی میں بڑا کامل ہے، گا رہا ہے۔" ایک جگہ اُس نے اپنا حلیہ بھی بیان کیا ہے جس سے اس کے مزاج، درویشانہ حالت اور شاہانہ وقار و علم دوستی کا پتا چلتا ہے۔ لکھتا ہے کہ "ایک ہاتھ میں ساز ہے، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو دھکھتا ہے اور نورس کے گیت گانا جاتا ہے، اس کا لباس زعفرانی ہے، دانت کالے اور ناخن پر مہندی لگی ہے۔ بڑا پرمند اور محبت کرنے والا ہے، اس کے گلے میں ہتھوڑ کی مالا پڑی ہے۔ اس کا عزیز شہر ہندیاپور (بیجاپور) اور محبوب - واری ہاتھی ہے۔ ابراہیم کے باپ علم کے دیوتا گنتی اور ماں پاک موسیقی ہیں۔"

کتاب نورس ایک طرف گانے والوں کے لیے موسیقی کے بول مہیا کرتی ہے اور دوسری طرف اس کے خالق کے مزاج، ہست و ناپست اور ذہنی کیفیت پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ یہ کوئی مسلسل و مربوط نظام نہیں ہے بلکہ متفرق گیتوں کا مجموعہ ہے۔ ان گیتوں پر ہندو دیومالا کا اثر گہرا ہے۔ وہ سرستی کو ماں کہتا ہے اور اُس سے زبردست عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ گیش، شیو، پاروتی، ہنوت، رام، 'دُرگا'، 'اندرا' کا ذکر محبت و عقیدت کے ساتھ بار بار کرتا ہے۔ لیکن الہی کے ساتھ وہ آنحضرتؐ اور مرشد خواجہ ہندہ نواز گیسو دواڑ کا ذکر بھی بڑی عقیدت کے ساتھ کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں بڑی صاحبہ (خدیجہ سلطان) کا ذکر بھی دعائیہ کلیات کے ساتھ کیا ہے اور اس عالی ہمت خاتون کی موجودگی پر اظہار خوشی کیا ہے۔ ایک گیت میں خصوصیت کے ساتھ اپنی بیوی چاند سلطان کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے کہ "ایسی خوب صورت عورتیں کہاں ہوتی ہیں جو اتنی ہوشیار، ماری خوبوں کا بستمہ، شیریں سخن، عقل مند، پاکیزہ خیال اور حایم و بردبار ہوں۔" ان گیتوں میں اپنے محبوب ہاتھی آنٹی خاں کا ذکر بھی کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں اس نے مختلف راگ راکیتوں کی دیویوں کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جن میں کرنائی، رام گری، اساموری، کھداری، کلیانی، بھیرو راگ کی تصویریں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ ابراہیم پر راگ راکتی کے ساتھ "نورس" کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لفظ "نورس" آج بہت عزیز تھا اور اسی لیے اس نے اپنے محل، اپنے مکتے، اپنے ہاتھی، اپنے شہر، اپنی کتاب، اپنی پسندیدہ شراب اور جھنڈے وغیرہ کے نام کے ساتھ نورس کا لفظ لگا دیا تھا۔ لیکن لفظ "نورس" کی پسندیدگی اور کثرت استعمال کی اصل وجہ یہ تھی کہ اس

نے علم موسیقی میں کمال حاصل کر کے راکیتوں میں جو تبدیلیاں کی تھیں، اور جو گانے کے مروجہ طریقوں سے مختلف تھیں، ان کو وہ پورے معاشرے میں پھیلا کر مقبول بنانا چاہتا تھا۔ اسی لیے ایک طرف اس نے ہر راگ کے ساتھ نورس کا لفظ لگا کر اُسے ہر راگ سے الگ کر دیا اور دوسری طرف محل، شہر، جھنڈا، مکتے، ہاتھی، کتاب وغیرہ کا نام نورس پر رکھ کر اسے اتنا عام کیا کہ سارے ملک کے ذہن میں نفسیاتی طور پر بادشاہ کی اختراعات موسیقی کی دھاک بیٹھ گئی۔ دراصل ابراہیم عادل شاہ ثانی کے نقطہ نظر سے "نورس" موسیقی کا ایک الگ دہستان تھا جس کا ہاں وہ خود تھا۔ اس لیے گیتوں میں بھی نورس کا ذکر اس طرح کرتا ہے کہ اس کی اختراعات موسیقی واضح ہو سکیں۔ ایک گیت میں لکھتا ہے کہ "نورس کی نراکت کی ابتدا کر رہا ہوں۔ کل لگا کر سنو اور دل میں اس کو جگہ دو۔ اس کی تال چٹک کم اور مڑ مڑم ہے۔ اس کی تاثیر عجیب و غریب ہے۔" ایک اور گیت میں کہتا ہے "اے دلیا کے بادشاہ ابراہیم! نورس کے راگ راکتی کی آواز پر اندر کے اکھاڑے کی برہان فروختہ ہیں۔" ایک گیت میں کہتا ہے کہ "چھوٹے دولہا دلہن ایک ڈالی کے دو پھول معلوم ہوئے ہیں۔ جنگل میں کھڑی نورس کے گیت گاتی ہے۔" غرض کہ ہر چیز کا نام نورس رکھنے کا تعلق بنیادی طور پر اس کی اختراعات موسیقی سے تھا اور اسی تعلق سے وہ عرف عام میں جکت گرو کہلاتا تھا۔ کم از کم تیس سال کی عمر تک اس کی زندگی کی دلچسپیوں کا واحد مرکز موسیقی تھی۔ اس نے ان اختراعات موسیقی سے دوسروں کو روشناس کرانے کے لیے حکم دیا کہ ان گیتوں کا ترجمہ فارسی میں بھی کیا جائے تاکہ "اہل عراق و خراسان را از ذوق این معانی محروم غنواست۔" مشہور زمانہ "سہ نثر ظہوری" کی پہلی نثر "کتاب نورس" ہی کا مقدمہ ہے۔

"کتاب نورس" کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر سنسکرتی تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان، تلمیحات اور اشارات ہندو دیومالا کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہست پر شروع ہی سے یہ ہندوی رنگ گہرا رہا ہے۔ میراجی اور جامن کے ہاں ہم اچھے دیکھ چکے ہیں۔ گہرات کے باحن اور گام دھنی کے کلام میں بھی ہم اس کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے ہاں، موضوع کی مناسبت سے، یہ روایت نہ صرف گہری ہو جاتی ہے بلکہ نورس گیتوں کی زبان بیجاپور



میں گنجری روایت کا، اس کی پشت، اصناف اور زبان و بیان کا، نقطہٴ عروج بن جاتی ہے۔ زبان کا یہ رنگ روپ اور اس کا اس طور پر استعمال ابراہیم کے بعد کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ گنجری اردو میں ایک ایسا ہی نقطہٴ عروج کام دھنی کے ہاں پہنچا تھا اور اس کے بعد خوب ہمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا تھا۔ یہی عمل ابراہیم کے بعد بیجاپور میں ہوا اور آنے والوں کی زبان پر فارسی اسلوب، لغت اور رموزات کا رنگ چڑھتا چلا گیا۔ لیکن فارسی الفاظ کی تعداد بڑھ جانے اور اصناف و بھور کو اپنانے کے باوجود بیجا پوری اسلوب پر ”گنجریت“ کا اثر آخر تک باقی رہتا ہے۔ اور چونکہ یہ آج اردو کی متروک روایت ہے اس لیے بیجاپور کے صنعتی، مذہبی، فصری، شاہی اور ہاشمی کی زبان گو لکھنؤ کے محمود، فیروز، خیالی، وجہی، ہمد قلی قطب شاہ اور غواسی کے مقابلے میں مشکل اور عبیر الفہم نظر آتی ہے۔

جنگت گُرو نے نورس کے علاوہ بھی بہت سے گیت لکھے جو اب نایاب ہیں۔

بروہنسر مسعود حسین خان<sup>۱</sup> نے ابراہیم نامہ کے اس شعر سے :

کہیں مل جو قوال ڈھڑی سو آنے

نورس، بدھ ہرکاس گویں او گھانے

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ”بدھ ہرکاس“ ابراہیم عادل شاہ کی ایک اور تصنیف تھی۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کی علم پروری نے جہاں فارسی زبان و ادب کو آگے بڑھایا وہاں دکنی نے بھی خوب ترقی کی۔ اسی زمانے میں عیدل نے ”ابراہیم نامہ“ کے نام سے ۱۷۰۱/۱۰۶۰ ع میں ایک طویل مثنوی لکھی جس میں ابراہیم کی ذات و صفات کو موضوعِ سخن بنایا۔ ”ابراہیم نامہ“ فارسی مثنوی کی پشت اور فارسی بحر (فعلون فعلون فعلون) میں لکھی گئی ہے اور یہاں واضح طور پر ہندوی و فارسی اسلوب و آہنگ میں کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر کا قصص عیدل تھا جو مثنوی میں کئی جگہ آیا ہے لیکن اس کا اور نام اور حالات زندگی نامعلوم ہیں۔ ”ابراہیم نامہ“ کے اس شعر سے :

نو عید الکبتی صفت کرشہ بیابا رہی ہے سو بھر کر زمین آہاں

۱۔ مقدمہ ابراہیم نامہ : ص ۲۳۔

۲۔ مین بھول گوند دیوں ابراہیم نامہ کیا سوس پر برس بارہ تمام

(۱۷۰۱ء) ابراہیم نامہ : شعر ۷۱۳۔

بروہنسر زور<sup>۱</sup> نے یہ قیاس کیا ہے کہ شاید اس کا نام عبدالکئی (عبدالکئی) ہو۔ مصافحہ مرزا<sup>۲</sup> کا خیال ہے کہ یہ عبدالکئی ہے یعنی دلہا کا بدھ۔ بروہنسر مسعود حسین خان<sup>۳</sup> کا خیال ہے کہ ”عبدالکئی“ میں ”عیدل“ اور ”کبتی“ (یعنی کبتی) کو ملا کر لکھ دیا ہے۔ یہاں اس نے نام نہیں، صرف قصص ظاہر کیا ہے۔ اور قرائن سے اس کا نام عبداللہ لکھا ہے۔ جو رحل اس کا نام عبدالکئی، عبدالکئی یا عبداللہ ہو، اتنا وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا قصص عیدل تھا اور وہ جنگت گرو کے دربار سے وابستہ تھا اور یہ مثنوی اس نے بادشاہ کی فرمائش پر ہی لکھی تھی۔ بادشاہ شعر و ادب کو خاص اہمیت دیتا تھا اور سمجھتا تھا کہ نام و نشان کے لیے دنیا میں شاعری سے بڑھ کر کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دربار میں فارسی کے فضلا و شعرا کو دیکھ کر عیدل کو یہ بھی احساس تھا کہ وہ فارسی میں اپنے کمال کے جوہر ان کے مقابلے پر نہ دکھا سکے گا؛ لیکن جب بادشاہ نے کہا کہ جو بھارے اپنے ملک کی زبان ہے اسی میں شعر کہو، عشق کے اسرار پر زبان میں ہوتے ہیں اور شاعری کے حسن و کمال کو دیکھنے والے اے دیکھ لیتے ہیں، تو اس کی بہت بڑھی۔ عیدل نے لکھا ہے کہ :

انہی شاہ استاد کر سو نظر	بلایا جو عیدل کون سر پاتہ دھر
نوی بات مضمون کر ایک کتاب	نہ کو فکر گنبدیا ہے نس کا جواب
نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان	اکو کچھ رہے تو مین شعر جان
زبان ہندوی ہمہ سون ہوں دہلوی	نہ جانوں عرب پور عجم مثنوی
کہا شاہ استاد عیدل سو ہوں	لوں پر ایک زبان شعر کر بات کہوں
شعر ان سب ملک میں ایک دھات	عشق ایک ہر گٹ چھین روپ بات
زبان روپ ہر گٹ جو جس ملک کر	اسی مین سون شاعری بول دھر
سو توں شعر ہر ایک زبان بول ہوں	ہرے جوت مثنی رتن تول کون
کہ کرنا فکر شعر میدان آؤ	دہٹ کر سو ادراک گروا دوڑاؤ
اگر لکھ اسولک رتن جوت ہوئے	نہ بن جوہری نس پھانے تو کوئے

۱۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو : مرتبہ عی الدین زور، جلد اول،

ص ۶۹، مطبوعہ حیدرآباد دکن۔

۲۔ تاریخ ادب اردو : مرتبہ عبدالقیوم، جلد اول، مطبوعہ کراچی، ص ۳۷۸۔

۳۔ ابراہیم نامہ : مرتبہ مسعود حسین خان، ص ۸۷، مطبوعہ شعبہٴ لسانیات،

علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

ہو یا کاج ہو یا پک ٹول ہے و لیکن بوجھن ہار تھے مول ہے  
عبدل کے اس مصرع ”زبان ہندی بہ سوں ہوں دہلوی“ سے یہ بھی  
معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دہلی سے تھا۔ ممکن ہے اس کا خاندان کسی وقت  
میں دہلی سے دکن آکر آباد ہو گیا ہو اور عبدل نے اس مصرع میں اپنی اس  
نسبت کی طرف اشارہ کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود جکت گٹرو کی  
علم پروری کی شہرت میں کو بیجاپور آیا ہو۔ جیسا کہ ہم اس دور میں دیکھتے  
ہیں کہ دور دراز مقامات سے اہل علم بیجاپور کی طرف کھینچے چلے آ رہے ہیں اور  
اہل علم کے اس اجتماع کے سبب بیجاپور کا دوسرا نام ”بدیاپور نگر“ بڑ گیا ہے۔  
عبدل نے ان سب باتوں کی طرف خود مثنوی میں اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ  
لکھا ہے :

مثنوی اب صفت شد رعن تخت تھانوں بدیاپور نگر ہے بھی اس کا جو ناؤں  
ایک اور جگہ لکھتا ہے :

ہے شہر درمیان سب یہیں کا رہے لوگ سکھ سوں چھین دہلی کا  
جیکو ملک عالم میں دکھایا پھرائے بدیاپور نگر میں رہو سکھ سوں آئے  
اس مثنوی کو لکھتے وقت عبدل کے سامنے دو باتیں تھیں : ایک تو یہ  
کہ وہ کوئی ”لوی بات“ کہے اور ساتھ ساتھ ایسے کہے کہ اب تک کسی نے  
نکر کے ہاں اس طرح نہ گولڈھے ہوئے۔ یہ بادشاہ وقت کی لڑائی بھی تھی اور  
بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول میں قدم جانے کے لیے بھی ضروری تھا کہ بادشاہ  
خوش ہو جائے اور دوسرے بھی اس کے قائل ہو جائیں۔ یہ موضوع خود  
بادشاہ کی ذات والا صفات ہو سکتی تھی جس کے ذریعے وہ براہ راست بادشاہ کو  
خوش کر کے اس سے دائرہ سخن لے سکتا تھا۔ اسی کے پیش نظر عبدل نے قصیدے  
کو مثنوی کی ہیئت سے ملا کر ایک ”لوی بات“ کہنے کا ارادہ کیا۔ ”ابراہیم نامہ“  
اسی کوشش کا نتیجہ ہے جو ۱۲۷ اشعار کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔

”ابراہیم نامہ“ کو مثنوی کی عام ہیئت کے مطابق، مختلف عنوانات کے تحت  
تقسیم کیا گیا ہے جس میں حمد، نعت، در مدح پادشاہ، در تعریف گرو دراز کے  
بعد بادشاہ کی زندگی کے حالات، معمولات، پسند و ناپسند اور دوسری صفات کو  
موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس میں دربار و مجلس، محل و باغ، ذوق شعر و  
موسیقی، میزبانی و تقریبات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور ہانہی، گھوڑے،  
سلحدار، باغ، ہنگامہ جہاز، شہر حسن مجلس وغیرہ کو بھی موضوع سخن بنایا  
گیا ہے۔ اس مثنوی میں بادشاہ ایک جامع صفات شخصیت کے طور پر سامنے آتا

ہے جو ہر موضوع پر قدرت رکھتا ہے۔ بڑے بڑے شعرا اس کے آگے زانوے  
تلمذ تسلیم کرتے ہیں اور بڑے بڑے گوئیے اس کے سامنے کان پکڑتے ہیں۔ اس  
مثنوی کو لکھتے وقت ایک طرف تو عبدل نے حقیقت پسندی کو ملحوظ رکھا  
ہے تاکہ بادشاہ وقت کی زندگی کے حالات اور اس کے معمولات کے ذکر میں  
کوئی ایسی غلطی نہ ہوئے ہائے جو بادشاہ کو لاگووار گزرے اور وہ کہے کہ  
یہ بات، یہ چیز، یہ مقام ایسے تو نہیں ہیں، اور ساتھ ساتھ ان سب چیزوں کے  
بیان میں شاعرانہ سطح اور حسن بھی برقرار رکھے۔ یہ دونوں سطحیں ”ابراہیم نامہ“  
میں موجود ہیں اور اس عمل نے اس مثنوی کو قدیم ادب کی ایک قابل قدر تصنیف  
بنا دیا ہے۔

معاشرتی و تہذیبی نقطہ نظر سے بھی اس مثنوی کی خاص اہمیت ہے۔ اس  
کے مطالعے سے اس دور کی زندگی، طور طریقے، رسوم و رواج، ادب ادب،  
انداز نشست و برخاست، لباس و زیورات، عادات و آرائش، مجلس زندگی،  
تفریبات، تفریحات، رقص و موسیقی کا عام ذوق، بادشاہ و شرفاء کے معمولات کی  
ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

”ابراہیم نامہ“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ عبدل میں نہ صرف شعریت  
کا رچاؤ ہے بلکہ محبت سے ایران شاعری سجانے کی بھی بڑی صلاحیت ہے۔ اس  
نے اپنی تخلیقی قوتوں سے ایک خشک موضوع میں زندگی کا رنگ بھر دیا ہے۔  
ساری مثنوی میں ہندی تلمیحات اور دیو لا کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ  
عربی ایرانی تلمیحات، صنایع اور اشارات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ جزئیات  
نگاری اس مثنوی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ عبدل نے ہر چیز کو، ہر بات  
کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو شاعرانہ  
تخیل کے ساتھ ملا کر ایسے دلکش انداز میں پیش کیا ہے کہ محل، باغ، مجلس،  
حسن نسوان، شہر، آرائش، دربار، محفل رقص و سرود کی تصویریں آنکھوں کے  
سامنے پھر جاتی ہیں؛ مثلاً ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ محل جمی ہے، بادشاہ  
تشریف فرما ہیں، آرائش اور سجاوٹ سے محل کا حسن دوبالا ہو رہا ہے کہ ناخن  
گلنے والیاں اپنے حسن و جمال کو بتاتے ستارے حاضر ہوتی ہیں :

کوئی ہالوں درمیان یوں مانگ چیر

دیکھ جیوں کسوں میں سونے کی کیر

کہ ہا تار زو جیوں سہاؤں دکھائے

بڑیا سیاہ ریشم کے درمیان آئے

کوئی بالندہ جوڑا دے یوں کمانے  
 سونے کے سرو پر بیٹھا سوئے آئے  
 کہ یا بس کوہل جو شمشاد پر  
 پکڑ پھول گل لعل مکہ چوچ کر  
 کوئی گٹولہ چوٹی لگی بیٹھ آئے  
 کندھ کھاپ نرخیاء جیوں درمیاں سہائے  
 کہ یا کھاپ سونے چڑھیا ناگ سیاہ  
 اچھل جائے پکڑیا سو لہن سیس ماہ  
 کوئی رکھ جڑت سیس پھول سیس ہال  
 ایسا جیوں شمشک راس پر آئے ہال  
 کہ یا رات کی کوٹھری درمیان  
 رکھیا لائے دیوا سو سیس پھول جان  
 کوئی جڑت لیلا پشانی میں لائے  
 کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے  
 کوئی مشک لیلا پشانی میں دھر  
 بڑے چاند بیچ جیوں سیاہی نظر  
 کوئی مکہ ادھر پر سو لعل دھری  
 رکھے آرسی بیچ کنول پتکھڑی  
 کہ یا اذکھلیا پھول جاسٹون لہائے  
 رکھیا خرش کلور پر آن لہائے  
 کوئی آکھڑیاں رہ سو جوبنیاں  
 حسن حوض میں جیوں کنول دو لگیاں  
 کہ یا زنب سینا صدر عشق کا  
 رکھے پھول دو ڈھک سہر مشک کا

یہ رنگِ سخن ، یہ شاعرانہ تخیل ، یہ تشبیہ اور استعارے ، یہ تصویر کشی ساری مشوی کے حسن و دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں ۔ ”ابراہیم نامہ“ کا انداز بیان ، ذخیرۃ الفاظ اسی روایت کا حامل ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کے ساتھ مخصوص ہے لیکن اس کا آہنگ اور لہجہ اب ہندوی نہیں رہا ۔ یہ مشنوی اس اعتبار سے بیجاپور کی ادبی روایت میں ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ”ابراہیم نامہ“ کے زبان و بیان ، لہجہ و آہنگ ، بحر اور بیت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ

اسلوب جو ”کتابِ نوز“ میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچا تھا ، اب اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات اندر ہی اندر اپنا رنگ جا رہے ہیں ۔ اسی وجہ سے جاہم اور جگت گرو کے مقابلے میں اس کے مزاج میں ایک حد تک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے ۔ ابراہیم نامہ اس ردِ عمل کی تحریک کا پہلا ادبی روپ ہے جس میں فارسی روایت اسی طرح آہستہ آہستہ گھل مل رہی ہے ، جیسے لال دوا کا ایک دانہ پانی میں گھلنا جاتا ہے اور اپنے رنگ سے پانی کے رنگ کو بدلنا جاتا ہے ۔ گھلنے کے اس عمل کو خاص طور پر ان اشعار میں دیکھیے جہاں ہندوی اثرات اور الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں لیکن اس کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب کے اثرات ان اشعار کے مزاج میں اپنا رنگ گھول کر ایک نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔ سخن کی تعریف میں عبدل کہتا ہے :

بہن پہنچ ہے عقل کی مول کا      بہن بس ہے عقل کے پھول کا  
 بہن روپ لاحق کیا جگ رہن      بہن جوت پرکھ ہو لعلوت رتن  
 بہن لا رچیا صب ہو عالم فنون      بہن روپ پرکھ ہو کُن لیکون  
 بہن درمیان رہ ازل ہو رہ ابد      رچیا تین گروک لا کر سہد  
 نکل گیان دریا تھی یک بہن ہند      آلتیا شوق ہو موج بہ دل سہند

یہاں فارسی عربی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے جس نے شاعری میں ایک ایسا نیا پن پیدا کر دیا ہے جو عادل شاہی دور میں اب تک نظر نہیں آتا ۔ چنانچہ میں اور آواز میں بھی ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس زمانے میں یہی ”جدیدیت“ تھی اور اسی جدیدیت کا اظہار عبدل کے ہاں ہو رہا ہے ۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی دکھائی دیتی ہے کہ اب عربی فارسی الفاظ دے دے ، سمجھ سہجے سے نظر نہیں آتے بلکہ وہ ابھر کر اپنے وجود کی طرف متوجہ کر رہے ہیں اور احساس و خیال کے ترجان بن گئے ہیں ۔ یہ حیثیت انہیں پہلے حاصل نہیں تھی ۔

عبدل شاعری کو ، جاہم کی طرح ، صرف و محض مقصد کے لیے استعمال نہیں کر رہا ہے ، بلکہ یہاں شاعرانہ سطح مقصد سے اوپر راتے ہے ۔ یہی شاعرانہ سطح ساری مشوی پر حاوی ہے ، خواہ عبدل مدحیہ اشعار لکھ رہا ہو ، بادشاہ کے عدل کی تعریف کر رہا ہو یا شبیر حسن مجلس کو بیان کر رہا ہو ۔ بادشاہ کی تعریف

میں لکھتا ہے :

لہ ایسا سنا کتو سو دیکھا یہاں  
بدیا لہتیں جوڑ دیوے دو دان

”مہین پاس رہ شاہ دونوں تو آئے  
نظر دیکھ جس بھر، سو ردمہ ستھہ پائے

”سرج جوت بارہ کالا لا کئی  
دوجیں چاند سولہ کلا جاگئی

”سرج چاند دو میل اٹھائیں کلا  
کلا روپ ان شاہ چوشہ کلا

اسی عدل تقوی چڑی نا لڑے  
لجا گھوسلا باز آنکھ میں کرے

سکڑی زمین سند بھر تیل لیر  
رکھا آن دربان سو باقی ”سیر

کہ یا شاہ کا دان دریا اہار  
رہے ہاتھ ہو کنول بچ آشکار

رہے ہنس جو سب چکت بھول کر  
عجب ہو کنول تھی رتن نو سو جہر  
[میں نے اسے کسی بادشاہ کا نام بھی نہیں سنا تھا جو علم و  
دولت دونوں حامل کو دینا ہو، مگر یہاں میں نے دیکھا کہ  
آپ کے قلموں میں دونوں ہر وقت حاضر رہتے ہیں اور جس کی  
طرف آپ نظر اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں اسے فوق العادت طاقتوں  
سے مالا مال کر دیتے ہیں۔ سورج میں روشنی بارہ کلا ہوتی  
ہے اور چاند میں سولہ۔ اس طرح ان دونوں گلاؤں کا مجموعہ  
اٹھائیس کلا ہوتا ہے، مگر بادشاہ میں چولیسہ کلا ہیں۔ (کلا  
ذومعنی استعمال کیا ہے۔ روشنی کے حصے اور علم و ہنر)۔  
اس کے عدل و تقویٰ کی وجہ سے چڑیا بھی اتنی نثر ہو گئی  
ہے کہ اپنا گھوسلا باز کی آنکھ میں بتاتی ہے۔ زمین نے  
سندھ کے ہائی کو، تیل کے استعمال کیا ہے اور اس میں  
بیائے ہی سمیرو چاڑ کو رکھا ہے۔ بادشاہ کی بخشش و عطا

مثل دریا کے ہے جس میں اس کا ہاتھ مثل کنول کے جلوہ آرا  
ہے اور تمام دلیا مثل ہنس کے خوشی کے مارے بھول نہیں  
ہاتھ۔ ایک حیرت انگیز بات یہ ہے کہ کنول میں ہے برے  
جواہرات چھڑ رہے ہیں۔]

شاعری کی یہ سطح ساری مثنوی میں برقرار رہتی ہے جو اس دور میں ایک  
نئی چیز ہے۔ تہذیب و لسانی سطح پر ابراہیم نامہ سے ایک نئے عمل امتزاج کا  
آغاز ہوتا ہے۔ اس مثنوی کی بھر اور اس کا آہنگ فارسی ہے۔ اس میں مثنوی کی  
ہشت اور قصیدے کے خد و خال ایک دوسرے میں گھل مل گئے ہیں۔ اس دور  
میں ابراہیم نامہ کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اردو زبان و ادب کے ایک نئے سفر  
کا آغاز ہوتا ہے۔

لسانی اعتبار سے واحد جمع بنانے کے لیے وہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے اور  
ضائر، اسم، صفت اور فعل کی وہی شکلیں ملتی ہیں، جن کا ذکر ہم شروع میں  
کر چکے ہیں۔ لیکن ”ج“ کا کیدی کا استعمال، جو جام کے ہاں ملتا ہے اور جو  
میراجی کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور گجری اردو میں بھی ملتا ہے، عبدل  
کے ہاں بالکل نہیں ہے۔ اسی طرح ”لکو“ (نہیں۔ نہ) جو دکنی کا کیدی لفظ  
سمجھا جاتا ہے، عبدل کے ہاں ایک دفعہ بھی استعمال میں نہیں آیا۔ ابراہیم نامہ  
میں برج بھاشا کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں اور فارسی، عربی کے  
الفاظ بھی تذبذب شکل میں استعمال کیے گئے ہیں۔

قدیم بیاضوں میں ایک ایسے شاعر کا کلام ملتا ہے جس کا تخلص شہباز ہے۔  
چونکہ حضرت گیسودراز بھی عاشق شہباز کہلاتے ہیں اس لیے بعض اہل تحقیق  
کو گمان گزرا کہ یہ کلام بھی خواجہ بندہ نواز گیسودراز کا ہے۔ مثلاً ”کتاب  
نورس“ میں گیسودراز کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :

خدم سید محمد حسینی گیسودراز عاشق شہباز سرگراں

کھاری قبر سینی سید محمد آچھے موی

علی عادل شاہ ثانی شاہی نے ”مشتن در مدح سید محمد حسینی خواجہ گیسودراز

۱۔ پتھوستانی : الہ آباد، جنوری ۱۹۳۲ء، ص ۱۰۱ و ۱۰۲، پرنسپلر لکھوت  
دہال ورما۔

۲۔ قدیم اردو کی ایک ناہاب بیاض : از سقاوت مرزا، مطبوعہ رحالہ ”اردو“،  
اکتوبر ۱۹۵۰ء۔



بندہ نوازؒ میں بھی الہیں "عاشقِ شاہباز" ہی کہا ہے۔ شعر یہ ہے :  
 رک قدم اس ہاٹ میں توں سببِ عملِ زیبا کیا  
 تو ندا ہاتھ لے "سج" آیا کہ عاشقِ شاہباز  
 کیا اس بنا پر کہ شاہباز کا لفظ ان اشعار میں آیا ہے، ہم اس کلام کو خواجہ  
 بندہ نواز سے منسوب کر سکتے ہیں ؟ اکثر شعرا نے اپنے بزرگوں کے نام بار بار  
 اپنے اشعار میں لیے ہیں ؟ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

رازِ لبوت تخت ہے سرتاجِ ولایتِ جنت ہے  
 پر دو خلافتِ ضبط ہے برہانِ ابنِ میراں اُپر  
 یا یہ مصرع : "سکھ کا سرور شاہ میرا بھی الت کرن لہ مانی"  
 یا اس شعر میں :

سلطانِ انبیا کل جبکہ دانار شاہ علیٰ قن میو  
 سلطانِ سید احمد راجے ساروں کا تیج جو

پہلا شعر امین الدین اعلیٰ کا ہے جو انھوں نے مدحِ برہان الدین جام میں لکھا  
 ہے۔ دوسرا مصرع جام کے "سکھ سہیلا" کا ہے اور تیسرا شعر شاہ علی ہد  
 جو کام دھنی کا ہے جو شیخ احمد کبیر کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ قاضی محمود  
 دریائی نے اپنے کلام میں بار بار شاہ چایندا کا ذکر کیا ہے۔ شیخ باجن بار بار  
 اپنے پیر و مرشد رحمت اللہ کا نام لائے ہیں۔ اگر اس طرح اشعار میں نام آ جائے  
 کی وجہ سے وہ کلام ان بزرگوں سے منسوب کیا جائے لگے تو خاصی مشکل  
 پڑے گی۔ قدیم اُردو کے مطالعے میں اس قسم کی غلط فہمیوں کو دور کرنا ضروری  
 ہے۔ یہ کلام شہباز حسینی قادری بجاپوری (م - ۱۵۱۰/۱۶۰۶ع) کا ہے،  
 جو ہدایت اللہ حسینی کے پوتے تھے کہ جو بندہ نواز گیسو دراز کی اولاد میں سے  
 تھے۔ یہ وہ شاہ شہباز (م ۹۳۴ھ/۱۵۲۷ع) بھی نہیں ہیں جو ہد فلی قطب شاہ  
 سے پہلے کے شاعر محمود کے مرشد تھے اور جو خود شاعر نہیں تھے۔ محمود کئی  
 جبکہ اپنے مرشد شاہ شہباز کا نام اپنے کلام میں لایا ہے۔ اس غلط فہمی کو دور  
 کرنے کے لیے کہ یہ کلام بھی حضرت گیسو دراز کا ہے، شہباز حسینی قادری کا  
 ذکر یہاں کیا گیا ہے ورنہ ان کا کلام اتنا کمیاب ہے کہ ان کے بارے میں  
 کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ موضوع ان کا بھی تصوف ہے۔ ان کے ہاں

۱۔ تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول، ص ۴۵۔

۲۔ برکت الاولیا : ص ۶۳۔

بجاپوری اہللوب کا رنگ ہلکا ہے اور فارسی اثرات ہندوی اثرات کے ساتھ ملے جلتے  
 ہیں۔ اس غزل کے علاوہ جس کا مقطع یہ ہے :

شہبازؒ دوجا نام لین جب جو اوپر لے آؤں میں  
 آسے لے سر کا پاؤں لگ آہیں چڑھیں دوئے کو  
 یہ غزل کئی قدیم بیاضوں میں ہمیں ملی :

توں تو صحنی ہے لشکری کر نفس گھوڑا مار توں  
 ہوئے لرم نہ تھب او چڑے پس کھانگا آزار توں  
 سنبھج گھوڑا زور ہے یہ خیال اس کا ہو ہے  
 تن لوٹنے کا چور ہے نہ چھوڑ اس بدلتار توں  
 گھوڑے کون چتر گھوڑ ہے اس کون نہ حکمت جوڑ ہے  
 پردم ذکر سون توڑ ہے خافل نہ ہو ہوشیار توں  
 کردست کلا دل گیان کا لقمہ دے خوشِ دعبان کا  
 چارا کیہلا ایمان کا رکھ باند اپنے دار توں  
 دوہیں رکاباں نیک بد رکھنا قلم توں دیکھ حد  
 کٹھ ہو پڑیکا دیکھ تہ توبہ کی چاہک مار توں  
 لب لب گھوڑا آبکا تھب لا سکان لے جاہکا  
 لب عشق جھکڑا ہانکا تہ مار لے تروار توں  
 خوگر حریت لعل بند زیں ہے طریقت زہر بند  
 حق ہے حقیقت پیش بند کر معرفت اختیار توں  
 شہباز اچہ خند کھوئے کر پر دو جہاں دل دھوئے کر  
 دل جہاں اللہ یک ہوئے کر تب ہانکا دیدار توں

شہباز حسینی کی غزل میں موضوع کی مناسبت سے فارسی عربی الفاظ کا تناسب  
 اتنا بڑھ گیا ہے کہ فارسی رنگِ سخن اس میں سے جھانکنے لگا ہے۔ اس دور میں  
 خواجہ ہد دیدار فانی (۹۴۷ھ - ۱۰۱۶ھ/۱۵۳۰ - ۱۶۰۷ع) اسی رنگِ سخن  
 کے نمائندہ شاعر ہیں۔

۱۔ فلی بیاض انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ اس شعر کے دوسرے مصرع سے تاریخِ ولادت نکلتی ہے۔ مرویئے تاریخ  
 ابنِ وائس : "بگو چشم روشن زبوتے ہد" (۱۰۱۶ھ)۔ گلدستہٴ صناعیے - ورت :  
 قالیف شیخ بہادر عرف شیخو میاں، مطبع شہابی بمبئی، ص ۷۱۔

خواجہ محمد تہدار فانی، شیراز کے رہنے والے تھے اور علی عادل شاہ اول (۸۹۶ھ-۹۸۸ھ/۱۵۵۷ء-۱۵۸۰ء) کے دور حکومت میں بیجاپور آئے اور اقترب شاہی حاصل کر کے بادشاہ وقت کی ناک کا بال بن گئے۔ فانی فارسی کے جید عالم، خوش گو شاعر اور علوم متداولہ پر کمال دست گاہ رکھتے تھے۔ علی عادل شاہ اول کے دور حکومت اور فانی کے سال وفات (۸۱۰ھ/۱۶۰۷ء) کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیجاپور آنے کے وقت ان کی عمر بیس اکہس سال سے زیادہ نہ ہوگی۔ بیجاپور آکر بادشاہ کو اپنے اسناد فتح اللہ شیرازی کا اتنا گرویدہ بنایا کہ علی عادل شاہ اول نے انہیں زر کثیر بھیج کر بیجاپور بلوایا اور فانی نے جس ”کنبہ باقیہ را ہم خدمت دے گزرا لید“۔ علی عادل شاہ اول کے انتقال کے چند سال بعد فتح اللہ شیرازی دربار اکبری میں چلے گئے اور فانی سلطنت نظام شاہ میں احمد نگر چلے گئے۔ اور پھر آخری عمر میں سورت چلے آئے جہاں ۹۹ سال کی عمر میں وفات پائی۔ ”دیوان فارسی، شرح گلشن راز، حاشیہ فصل الخطاب، شرح خطبہ البیان اور شرح نفعات الانس جامی“ کے علاوہ اور بہت سے چھوٹے چھوٹے رسالے بھی ان سے یادگار ہیں۔

بنیادی طور پر وہ فارسی کے شاعر و عالم ہیں لیکن رواج زمانہ کے مطابق انہوں نے اردو میں بھی دادر سخن دی ہے۔ ان کی اردو غزلوں کا مجموعی مزاج بیجاپور کے مخصوص اسلوب سے اتنا ہی الگ ہے جتنا ”لملی مجنوں“ اور ”یوسف زلیخا“ والے احمد گجراتی کا اپنے گجری اسلوب کی وجہ سے گولکنڈا میں یا نظام شاہی والے حسن شوق کا اسلوب گولکنڈا کی وجہ سے بیجاپور میں۔ مزاج اور اسلوب کے اعتبار سے فانی اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو شروع ہی سے گولکنڈا میں پھل پھول رہی ہے اور جس کے ابتدائی نمائندے محمود، فیروز، ملا خیالی اور ہد علی قطب شاہ ہیں۔ اسی لیے آج جب ہم فانی کا مطالعہ جائم، جگت گزرو اور عبدل کے دور میں کرتے ہیں تو ان کے ہاں جدید اسلوب اپنے لٹری و نگار ابھارتا دکھائی دیتا ہے اور ان کے کلام کی حیثیت ایک جزیرے کی سی معلوم ہوتی ہے۔ فانی کے ہاں مصرعے کے مصرعے فارسی میں ملتے ہیں۔ فارسی غزلوں کی ردیف کو ترجمہ کر کے اردو کا رنگ دیا گیا ہے جن سے فارسی

لہجہ و آہنگ چھٹکنا بولتا سنائی دیتا ہے۔ مثلاً ایک غزل میں کباب، عذاب، عتاب، نقاب، خراب قالیج ہیں اور ”کیا ہے“ ردیف ہے۔ اس میں تین اشعار کے چلے مصرعے فارسی میں ہیں، اشارات و صنیات بھی فارسی ہیں اور موضوعات بھی فارسی غزل کی چھلک دکھا رہے ہیں:

حس مست ہے دوس کے انکوں شراب کیا ہے  
جس کا گزک جگر ہے تسکوں شراب کیا ہے  
زاہد ز پیر دوزخ چنداں مرا مترساں  
برہ کے دوکھ کے انکے دوزخ عذاب کیا ہے  
از غمزہ ہائے خونی خوں کدو جان من را  
بہ سے اثبت اوپر اتنا عتاب کیا ہے  
از راور وصل جانی جان دہ اگر توانی  
جن آپ کوں لوٹا یا تسکوں خراب کیا ہے

جی وہ رنگِ ریشہ ہے جو شال میں اکبر اعظم کے دور سے مقبول ہو جانا ہے اور سو سال بعد ولی دکنی کے ہاں ایک نیا معیار سخن بن کر عالم گیر ہو جانا ہے۔

فانی نے غزل کی پشت کو باقاعدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ تو غزلوں میں سے، جو پسلی ملی ہیں، آٹھ میں ردیف اور قافیہ دونوں ہیں۔ غزل کی زمین بھی مشکل ہے۔ ایک غزل میں کم، علم، دم قافیہ ہے اور ”کرتا“ ردیف ہے۔ دوسری غزل میں شجر، پیر، ضرر، پشور، پشور قافیہ اور ”آوے“ ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں کھو، ہو، جو، ڈھو، دو قافیہ ہے اور ”نکو توں“ ردیف ہے۔ ایک غزل کی زمین کھڑا کھڑا نوں، پڑا پڑا توں، لڑا لڑا توں ہے۔ ایک غزل میں لینا، سہتا، پتا، جتا قافیہ اور اچہ ردیف ہے۔ بحرین فارسی اور رواں ہیں۔ گراکوب و بندش میں بھی فارسی اثرات نمایاں ہیں۔

فانی کی غزلوں میں ناصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے اور خدا کا خوف، تنگ قبر، سیم و زر سے نفرت، احدیت، واحدیت، میں بن، تو بن، ظاہر و باطن، ہوس و غفلت کو موضوع کلام بنایا گیا ہے۔ یہاں شراب، شرابِ معرفت ہے اور عشق، عشقِ حقیقی ہے۔ ”میں بن اور تو بن کا موضوع بار بار سامنے آتا ہے:

ارے اس یک لہے کے باغ میں آ دوں کا تھم پرگز ہو نکو توں

۱۔ تذکرۃ پدیشا: آزاد بلگرامی، عکسی، غزوانہ، جامعہ کراچی۔

۲۔ محبوب الزمن: جلد دوم، ص ۸۸، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۳۔ گلشنہ، ص ۶۹۔

سدا ہو نرض فانی تجھ اور ہے خدا یک جان دیکھوں دو لگو توں  
 ایک مسلسل غزل اسی موضوع پر لکھی گئی ہے :  
 احلیت زمین وحدت بیچ واحدیت تمام مجھ گلزار  
 جو میں میرے سو منج یو میرا دل میں میرے سو میں میرا دلدار  
 گر کہیں کوئی جو کہا ہو میں ان ہے ہے یو میں ان ایت خفتار  
 میں پنا نہیں ہے پنی ایسا تو پنا ہوے جس سبب اظہار  
 میں نے سوں ہے لاک منج توبہ توں بنے سوں لاک استغفار  
 میں پنا ہو توں پنا فانی ہے یو دولوں توں جان ہے اعتبار  
 چند اشعار اور دیکھیے :

چلنا ہے سب وقت میں نے کا بنو غافل ہوا ہے فانی  
 عبث کی کرنا ہے مغز خالی اسی سوں باتاں لڑا لڑا توں

کیوں مرغ دل ہوائے حقیقت میں اڑ سکے  
 جب حرص کا پندہا اچھے دھاگا جو پر بنے

شریعت بستی کرتن اوپر توں  
 حقیقت تھان پر لانا رہتا اچہ

فانی نے اردو غزل کو اپنے ابتدائی دور ہی میں فارسی روایت سے قریب تر  
 کر دیا اور غزل کو اس دور میں وہ رنگ روپ دیا کہ بجاپوری اسلوب کے  
 مقابلے میں یہ اس وقت اجنبی لیکن قدیم غزل کی روایت میں ایک ایسا نیا پن لیے  
 ہوئے ہے کہ فانی کی حیثیت وہی ہو جاتی ہے جو محمود ، فیروز ، بدایونی  
 قطب شاہ ، حسن شوق اور دوسرے شعرا کی اردو غزل کی ابتدائی روایت کے ، تبیین  
 کرتے ہیں ۔

اس دور میں اور بہت سے شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن ان کے کلام میں  
 کوئی ایسی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ تذکرہ نویس کے اصول کے مطابق انہیں  
 بھی تاریخ ادب میں جگہ دی جائے ۔ عاشق کی ”چار پیر و چہارہ خاتواں“ اور  
 شاہ ابوالحسن قادری کی مثنوی ”مکہ انجمن“ میں کوئی ایسی بات نہیں ہے  
 جو اس دور میں موضوع یا اسلوب کے اعتبار سے الگ ممتاز کرے ہو ۔ سر دست  
 ان بشرکات کو نظر انداز کرتے ہوئے ان شعرا کی طرف رجوع کرتے ہیں جنہوں

نے موضوع و اسلوب کے اعتبار سے ، شاعری اور زبان کی سطح پر ، قابل قدر  
 خدمات انجام دی ہیں ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی وفات ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ء کا واقعہ ہے ۔  
 اسی سال شہنشاہ ہند نورالدین جہانگیر بھی وفات پا جاتا ہے ۔ سلطان ہند عادل  
 شاہ اور شاہجہاں کی حکومت کا آغاز بھی کم و بیش ایک ہی سال میں ہوتا ہے ۔  
 گیارھویں صدی ہجری کے سینتیس سال گزر چکے ہیں اور اس عرصے میں ہندوی  
 روایت اور کمزور ہو کر فارسی روایت کے لیے تیزی سے جگہ خالی کر رہی ہے ۔



والے صنعتی کا یہ شعر اسی رجحان کی ترجمانی کرتا ہے :

رکھیا کم سہسکرت کے اس میں بول ادک بولنے لے رکھیا ہوں امول  
جگت گرو اور عہد قلی قطب شاہ کے زمانہ حکومت کی طرح اس دور میں  
بھی بیجاپور اور گولکنڈا کے تعلقات خوش گوار اور دوستانہ رہے جس کے نتیجے  
میں پرورشِ علم و ادب کے لیے سازگار فضا قائم رہی۔ گولکنڈا شروع ہی سے  
فارسی رجحانات کا علم بردار تھا۔ وہاں کی ہوائیں جب بیجاپور پہنچیں تو  
انہوں نے یہاں کی فضا کا رنگ بھی بدل دیا۔ یہ اثرات دو طرح سے آئے۔ ایک تو  
اس وقت جب عہدائے قطب شاہ کی جن سلطان عہد عادل شاہ کی ملکہ بن کر  
بیجاپور پہنچی اور اپنے ساتھ گولکنڈا کا رچا ہوا وہ مذاقی سخن بھی لے کر آئی  
جس میں اس کی تربیت ہوئی تھی۔ ملکہ خدیجہ سلطان جس ماحول میں بلی بڑھی  
تھی اس میں فارسی اثرات کی شیرینی نے وس گھولا تھا۔ بیجاپور آ کر اپنی  
خاندانی روایت کے مطابق اُس نے شعرا کی سرپرستی کو جاری رکھا۔ جہیز میں  
ساتھ آیا ہوا غلام ملک غشوند اسی زمانے میں چمکا۔ اس نے امیر خسرو کی  
”ہشت بہشت“ کا منظوم ترجمہ ”جنت سنگار“ کے نام سے کیا۔ اسی نے ملکہ کی  
فرمائش پر خاور نامہ فارسی کا اردو ترجمہ کیا جس کی رگ و پے میں فارسی طرز  
احساس و ادا جاری و ساری تھا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ مثنوی آج بھی اردو  
زبان کی طویل ترین مثنوی ہے۔ گولکنڈا کے ادبی اثر کی دوسری لہر اس وقت  
آئی جب ملک غشوند اہم سفارتی خدمات پر گولکنڈا بھیجا گیا اور عہدائے قطب  
شاہ نے وہاں پر اپنے ملک الشعراء غوامی کو سفارت پر غشوند کے ہمراہ روانہ  
کیا۔ غوامی اپنی مثنوی ”سيف السلوک و بدیع الجبال“ کے ذریعے یہاں چلے گئے  
متعارف تھا۔ غوامی کے آنے کے بعد شعر و شاعری کی محفلیں جمیں اور غوامی  
کا رنگ سخن بیجاپور میں مہل ہوا۔

اس دور میں مثنوی اہم صنفِ سخن کے طور پر بیجاپور میں ابھرتی ہے اور  
شاعرانہ اظہار کا اہم ترین ذریعہ بن جاتی ہے۔ بیجاپور کی کم و بیش سب مثنویاں  
غوامی کی مثنوی ”سيف السلوک و بدیع الجبال“ (۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ع) اور غوامی  
کے بہ حیثیت منبر بیجاپور آنے (۱۶۳۵/۵۱۰۴۵ع) کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں۔  
ساتھ ساتھ غزل بھی آہستہ آہستہ اپنا رنگ جانے لگتی ہے اور حسن شوق کے  
آنے کے بعد، غزل گوئی کے اعتبار سے بھی، یہ دور اہم ہو جاتا ہے۔ مرثیے کے  
عہد و حال بھی اسی دور میں ابھرنے دکھائی دیتے ہیں۔ نثر اس دور میں مذہبی  
خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خوش دہان و امین الدین اعلیٰ کے ہاں میراجی

نہرا باب

## ہندوی اور فارسی روایت کی کشمکش

(۱۶۲۴ع—۱۶۲۰ع)

علم و ادب کی روایت کا وہ ہودا، جو جگت گرو کے طویل دور حکومت میں  
ہرداس چڑھا تھا، سلطان عہد عادل شاہ (۱۶۰۳ء—۱۶۲۵/۵۱۰۶۵ع—۱۶۵۹ع) کے  
زمانہ بادشاہت میں ایسا بھلا بھولا کہ اس کی محوش ہو آج بھی ہمارے دل  
و دماغ کو معطر کر رہی ہے۔ دکن میں بیجاپور اور گولکنڈا کی سلطنتیں ایسی  
تھیں جہاں حالات پر امن تھے؟ اسی لیے احمد نگر، بئار و بیدر سے بھی رفتہ رفتہ  
اہل علم و ادب جان چلے آئے اور یہ دونوں سلطنتیں اہل کمال کا مرکز بن  
گئیں۔ سلطان عہد عادل شاہ کا تیس سالہ دور حکومت اس اعتبار سے خاص اہمیت  
رکھتا ہے۔ اس زمانے میں ایک طرف ہمیں میرزا بیگ، مہدی، صنعتی، رستمی،  
حسن شوق، ملک غشوند، شاہ داؤد، خوش دہان اور امین الدین اعلیٰ کی  
آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور دوسری طرف فارسی کے اہل کمال ایسی تعالیف  
پیش کر رہے ہیں جو آج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماحول کی حیثیت  
رکھتی ہیں۔ ظہور ابن ظہوری کا ”عہد نامہ“، رفیع الدین فیروزی کی ”احوال  
سلاطین لجا پور اور لڑوئی اسر آبادی کی ”فتوحات عادل شاہی“ اسی دور کے انمول  
موق ہیں۔

اس دور کا اہم اور بنیادی رجحان یہ ہے کہ فارسی اثرات بیجاپور کے  
ہندوی اسلوب پر تیزی سے غالب آ رہے ہیں اور ہندوی اصناف و اوزان کی جگہ  
فارسی اصناف و ہجو، رمزیات و تراکیب اور اسالیب بیان لے رہے ہیں۔  
بیجاپوری اسلوب کا ”کثرین“ الہی اثرات کے ساتھ نرم پڑ جاتا ہے اور اس میں  
ایک خوش گوار تبدیلی اور نکھار پیدا ہو جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعرا  
اب فارسی الفاظ و اسالیب کے استعمال پر اظہارِ امتیاز کر رہے ہیں۔ ”قصیدے لطیف“



و جام کی روایت فارسی اسالیب و لغات کے زخائر اپنا رنگ بدلتی نظر آتی ہے۔ یہ دور فارسی اثرات کے پھیلنے اور مقبول ہونے کا دور ہے جس میں فارسی زبان سے اردو ترجمے ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔ ادیب اور شعرا عام طور پر دونوں زبانوں سے واقف ہیں۔ اس دور کا مشہور فارسی شاعر میرزا مقیم بھی سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ ہے۔

پروفیسر زور<sup>۱</sup> اور نصیر الدین ہاشمی<sup>۲</sup> کا خیال ہے کہ میرزا محمد مقیم وہی شخص ہے جس نے ”چندر بدن و مہیار“ نامی مثنوی لکھی اور مقیمی بطور تخلص استعمال کیا۔ مرتب ”چندر بدن و مہیار“ کا بھی یہی خیال ہے کہ ”میرزا محمد مقیم سلمی مقیمی مشہدی“ ایک ہی شخص ہے جس نے ایک طرف فارسی دیوان غصہ و فارسی قصائد یادگار چھوڑے اور دوسری طرف ”چندر بدن و مہیار“ لکھ کر دکنی ادب میں ایک ممتاز مقام حاصل کیا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے کتب التواریخ سے جتنے حوالے دیے ہیں ان میں کسی نے ایک جگہ بھی میرزا محمد مقیم کا تخلص مقیمی ظاہر نہیں کیا ہے۔ ”زہران مائر“ میں ”میرزا محمد مقیم ابن میر محمد رضا رضوی مشہدی“ لکھا ہے۔ ”ہستین السلاطین“ میں جہاں ”معنی طرازی و لفظ پردازی و خطاطی“ کی تعریف کی ہے وہاں اس کا نام میرزا محمد مقیم لکھا ہے۔ ”کتب خانہ اصلوہ“ کے ”دیوان غصہ“ کے ترقیم میں یہ الفاظ ملتے ہیں: ”مصنفہ و کاتبہ میرزا محمد مقیم سلمی“۔ ”گلدستہ بیجاپور“ کے مصنف نے بھی میرزا مقیم ہی لکھا ہے۔ ”محدث السلاطین“ کے مصنف مرزا نظام الدین احمد نے بھی ”ملا“ محمد مقیم ہی لکھا ہے۔ ازوی نے بھی ”فتوحات عادل شاہی“ میں میرزا مقیم لکھا ہے۔ ”احوال سلاطین بیجاپور“ میں جہاں یہ لکھا ہے کہ وہ اردو میں بھی شاعری کرتا تھا وہاں اس کا نام میرزا مقیم ہی ظاہر کیا گیا ہے۔ غرض کہ کسی ایک جگہ بھی کسی مصنف نے اُسے مقیمی نہیں لکھا۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ کیسے باور کیا جا سکتا ہے کہ میرزا محمد مقیم اور مقیمی ایک ہی شخص تھا؟ اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھنے کے لیے ان چند باتوں

پر اور غور کیجیے:

(۱) امین، جس نے ”چندر بدن و مہیار“ کی پیروی میں اپنی مثنوی ”جہرام و حمن بانو“ لکھی تو یوں اعتراف کیا کہ:

ہکایک مرے دل پر آیا خیال

قصہ یک کموں میں مقیمی مثال

(۲) اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ میرزا مقیم نے فارسی میں اپنا تخلص سلمی اور مقیم باندھا اور اردو میں مقیمی تو اُس صورت میں کیا نتیجہ اخذ کیا جائے گا جب ایک نااہل و قادر فارسی مثنوی میں جو واقف الحروف کو ملی ہے، وہ اپنا تخلص مقیمی ہی لانا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

مقیمی نہ بینی دوزخ باغ کس

نماشا کند پر یکے یک نفس

(۳) ایک قدیم بیاض<sup>۳</sup> میں ایک ”فتح نامہ“ درج ہے جس کا نام ”فتح نامہ بکھیری“ ہے۔ اُس کے ترقیم میں یہ الفاظ ملتے ہیں۔ ”مرتبہ فتح نامہ بکھیری گفتار میرزا مقیم“۔

(۴) اسی بیاض<sup>۴</sup> میں ”فتح نامہ بکھیری“ کے فوراً بعد ”چندر بدن و مہیار“ درج ہے جس کے ترقیم میں یہ الفاظ ملتے ہیں: ”مرتبہ فتح نامہ مہیار و چندر بدن گفتار مقیمی“۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ایک ہی بیاض میں جو ایک ہی کاتب کے قلم سے لکھی گئی ہے، میرزا مقیم اور مقیمی کے فرق کو باقی رکھا گیا ہے اور یہ دونوں کتابیں اردو میں ہیں، فارسی میں نہیں۔

ان شواہد کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میرزا مقیم اور مقیمی دو الگ الگ شخص ہیں۔ اول الذکر بیجاپور میں سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ تھا اور فارسی کا خوش گو شاعر تھا جس نے قلم ”بکھیری“ کی فتح کے موقع پر ”فتح نامہ“ مرتب کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ اور مقیمی ”چندر بدن و مہیار“ کا مصنف ہے جس نے کم از کم ایک

۱۔ اردو شاہ پارے: ص ۳۷، مطبوعہ صدر آباد دکن، ۱۹۲۹ء۔

۲۔ دکن میں اردو: ص ۱۵۸، مطبوعہ اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ء۔

۳۔ چندر بدن و مہیار: مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی، ۱۹۵۶ء، مجلس اشاعت

دکنی مخطوطات (مقدمہ، ص ۲۳)۔

۱۔ فارسی مثنوی مصنفہ مقیمی، مخطوطہ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

۲۔ بیاض قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

فارسی مثنوی بھی لکھی ہے اور دونوں مثنویوں میں اپنا تخلص مقیمی ہی استعمال کیا ہے۔ مقیمی کسی بادشاہ کا متوسل نہیں تھا۔ ”چندر بدن و مہیار“ میں کسی بادشاہ کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ معلوم ہوتا ہے خواصی سے ملاقات کے بعد اور اسی کے تشجیح میں اس نے یہ مثنوی لکھی۔ ذرا غور کیجیے کہ یہ اشعار زبانِ حال سے کیا کہہ رہے ہیں :

تشجیح خواصی کا باندھا ہوں میں من مختصر لیا کے ماندھا ہوں میں  
عنایت جو اس کی ہوئی مجھ اُپر ہو تب نظم نصبت کیا سرسبز  
”عنایت“ کے لفظ میں بالمشابہ ملاقات کا اشارہ موجود ہے۔ دوسرا مصرع ”ہو تب نظم قصہ کہا سرسبز“ اسی اشارے کو مکمل کرتا ہے جس میں خواصی کے ایما یا فرمائی پر ”چندر بدن و مہیار“ لکھنے کی طرف مزید اشارہ کیا گیا ہے۔ مقیمی کے مطالعہ کلام کو ذرا دیر کے لیے چھوڑ کر پہلے ہم میرزا مقیم کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

مرزا محمد مقیم، جو دکن ہی میں ۱۰۱۰ھ-۱۰۱۵ھ/۱۶۰۱ع-۱۶۰۶ع کے درمیان پیدا ہوا اور جس نے ۱۰۷۵ھ-۱۰۸۰ھ/۱۶۶۴ع-۱۶۶۹ع کے درمیان وفات پائی، اپنے وقت کا عالم، فارسی کا خوش گو شاعر، صاحبِ دیوان اور فنِ خطاطی کا بڑا ماہر تھا۔ خود اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا ”دیوان“ صرصار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس میں قصائد، غزلیات، ترجیع بند، رباعیات، قطعات، مثنوی، ساقی نامہ شامل ہیں۔ اس نے سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں بھی کئی قصیدے لکھے ہیں۔ بادشاہ صحت یاب ہوئے تو اس نے قصیدہ بھی کیا۔ بادشاہ کی شادی (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع) ہوئی تو قطعہ ”تاری“ کہا۔ علی عادل شاہ ثانی کی بددلی (۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع) پر بھی ایک قطعہ ”تاری“ کہا۔ گلدستہ بجاپور سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مقیم ہندی (قدیم اُردو) میں بھی شعر کہتا تھا۔ پروفیسر زور نے بھی ”احوالِ سلاطین بجاپور“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ دکنی (قدیم اُردو) میں بھی شاعری کرتا تھا۔

۱۔ مقدمہ ”چندر بدن و مہیار“ مرتبہ اکبرالدین صدیقی، ص ۱۹۔

۲۔ ایضاً: ص ۱۵۔

۳۔ اُردو نامہ پارے: از پروفیسر محی المظن قادری زور، ص ۳۸، مطبوعہ حیدرآباد دکن، ۱۹۶۹ع۔

مرزا مقیم کی صرف ایک اُردو مثنوی ”فتح نامہ بکھیری“ ہم تک پہنچی ہے جس میں اس جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے جو راجہ ابر بھدرا اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ع میں لڑی گئی تھی۔ لیکن اس جنگ کا حال، جو تاریخوں میں درج ہے، اس سے بالکل مختلف ہے جو مثنوی میں بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ جب ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ع میں شاہ جہاں بادشاہ اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ”عہد نامہ“ ہو گیا، حسبِ قرارداد سلطان محمد عادل شاہ نے بیس لاکھ روپیہ سالانہ خراج دینا قبول کر لیا اور دریائے کشنا کے اس جانب کا سارا ملک شاہ جہاں کو دے دیا تو اب سر سے وہ نظریہ بھی ٹل گیا جو دکن کی سلطنتوں کو شروع ہی سے مغلیہ سلطنت سے روا تھا۔ جب اس دغدغے سے بادشاہ کو نجات مل گئی تو اس نے ملک کرنالک تسخیر کرنے کا ارادہ کیا۔ اس لڑائی کا رنگ مذہبی تھا۔ چنانچہ بادشاہ نے مجاہد اور غازی کا لقب اختیار کیا۔ سپہ سالار اندولہ خاں اور ملک رحمان کی سرکردگی میں پہلے ابکھیری پر چڑھائی کی۔ ملک رحمان سدی منبر کاہ کو قلعہ شولاپور میں چھوڑ کر چار ہزار سوار لے کر اندولہ خاں سے جا ملا۔ ابکھیری میں راجہ ابر بھدرا مسلمانوں کا نڈی دل لشکر دیکھ کر گھبرا گیا اور بیس لاکھ روپیہ دے کر صلح کر لی جس میں سے سولہ لاکھ تو نقد دیا اور باقی چودہ لاکھ تین سال کی اقساط میں ادا کرنے کا معاہدہ ہوا۔ ملک رحمان ابکھیری سے شولاپور چلا گیا اور قلعے پر قبضہ کر لیا۔ اندولہ خاں فتح قلعہ شولاپور کے بعد اپنی جاگیرات ہوکیری اور رائے پاک چلا گیا۔ راجہ بھدرا نے باوجود وعدے کے دو سال تک فرارِ قسط نہ بھیجی تو دوبارہ چڑھائی کرنی پڑی اور قلعے کو راجہ کے قبضے سے لے لیا گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرزا مقیم نے اس ”دوبارہ چڑھائی“ کا احوال، جس کا ذکر تاریخوں میں تفصیل سے نہیں ملتا، ”فتح نامہ بکھیری“ میں بیان کیا ہے۔

”فتح نامہ بکھیری“ رات کے دیاں سے شروع ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد طالعِ آفتاب اور صبح کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ دن نکلا تو بادشاہ رلکین ابا پن کر تخت پر جلوہ افروز ہوا۔ جتنے خواص تھے وہ کورلش بیجا لائے۔ بادشاہ نے

۱۔ فتح نامہ بکھیری: از میرزا مقیم، (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔  
۲۔ واقعاتِ مملکتِ بجاپور: جلد اول، مصنفہ: بشیر الدین احمد، ص ۲۵۴۔

جتنے مقربین ، مثلاً مصطفیٰ خان ، ابوالحسن ، احمد خان اور شاہنواز خان وغیرہ ،  
تھے ان کو غلوت میں ہلا کر مشورہ کیا اور کہا کہ تم لوگ میرے دست و بازو  
ہو ۔ جس دن سے قلم بکھیری میرے ہاتھ سے نکلا ہے مجھے ہت ملال ہے ۔ یہ  
کہہ کر بادشاہ نے قلم کھائی اور کہا :

لہ چھوڑوں بکھیری لہ اوس ہنڈ کون کھنڈل مار توڑوں کفر کنڈ کون  
دھروں ایک حریا سو تروار کا جو ٹڑخے سینا پھوٹ کفتار کا  
یہ سن کر خان بابا (مصطفیٰ خان) نے بادشاہ کو تسلی دی اور کہا کہ بکھیری  
تو کیا ، جتنے رائے ولجا ہیں ، سب تمہیں گہرے قدموں میں لا کر ڈال سکتا ہوں ۔  
بادشاہ نے حسب دستور زمانہ جو کشیوں سے دریافت کیا ۔ سامان جنگ فراہم  
کیا ، فوجیں آراستہ کیں اور سارے سرداروں کو ساتھ لے کر ، جن میں اخلاص  
خان ، احمد خان ، شہنواز خان ، شاہ جی بھونسلہ ، مہا جی ، امبا جی ، الدولہ خان ،  
یاقوت خان ، رحمان ، سدی وغیرہ شامل تھے ، فتح بکھیری کے لیے ہنگامہ روالہ  
ہو گیا ۔ نواب مصطفیٰ خان کو قلم بکھیری کی طرف روانہ کیا ۔ قلم کے قریب  
ہڑاڑ ڈال کر مصطفیٰ خان نے سیوپ نالک کے نام ایک خط لکھا ۔ مشوی میں خط  
کی تفصیل یوں دی گئی ہے :

جو زینت کو چاہے تو لرس منور دمان اڑدھا سات گرمی انکر  
ہوئے مست پکرا ہوئے موت کون نہ پورا پورے شیر او دھوت سون  
لہنے مکہ سون چکلے لہوالے لہ لے جو لہوے تو اکثر ود ہلکے گلے  
ہی مکہ سون ہرگز تو گالہ لہ لکھا تیرا ہو لہل تو اسی ہاٹ آ  
جو مطلق دھرے موم ہانی منے لہی ہگلے اکن مکہ کو جائے منے  
گھنا ماں و پکا کہ قبہ پاس ہے اپنا جواہر جے کچھ خاص ہے  
برحمت خوشی پر لہ دھر خیال تون ادب رکھ شہان سون لہ کر فال تون  
سنے جب کون لکھا پتا کان دھر ہمہ امر حکمی کو سب مان کر  
بمحل غلامان اطاعت کرے بشرطیکہ قلم کے قوراعے پورے  
سے کر بھیج ہیگی جو لکھا قرار وگر نیں تو اپنا جنازہ سنوار  
اگر باج قلم کا دیا تو جیا نہیں تون سمج تون کہ جیوئے گیا  
ادھر خط لے کر قاصد روانہ ہوا ، ادھر مصطفیٰ خان نے حملہ کر دیا ۔ میرزا منیم  
نے چان جنگ کا نقشہ یوں کھینچا ہے :

نیکل تب ہو نواب اس کوٹ سون کیا شیر حملہ ہندو کوٹ سون  
جتنے مرد شمشیر زن سات تھے جو سردی میں یک جہو یک ہات تھے

جتنے بات بھالے و ہت لالی تھے دسام جو بلیاں کیرے خیال تھے  
لنٹکان و تیران چلے پھوٹ یوں لولان جیوں ہوا پر اوڑی لوٹ یوں  
ایک حملہ لشراب چو شیر مست حصار ، در و برج قلم شکست  
زینت سون پاداں کے سینے پھوٹے چہ سینے جگر دل دیوئے پھوٹے  
ہوئے خوار اپ دھاک لاجز ہو منگے قول ناچار عاجز ہو  
جو قابض کیا کوٹ خان لاسدار اولہا موت نصرت پر در دیار  
اس حملے سے راجہ کی فوج عاجز آ گئی اور سیوپ نالک نے پریشان ہو کر عریضہ  
لکھا ۔ یہ خط میرزا منیم کی زبانی سننے کہ ان جذبات کا اظہار کیسے سلیقے سے  
کیا ہے :

بلرزید پر خود چو بد از عبا عریضہ لکھا تب او نرمی ونا  
سیوا نام لاپک میں دربار کا لہ دربار دیگر ہوں سرکار کا  
جو چاہے تو خدمت میں حاضر آہوں کرے چان حوالے تو لالہ آہوں  
ولے یک عرض ہے جو عہ ہمار کو ہنچالے چان تو لہ مجھ خوار کر  
کنڈگر پر چند ہوا تب لالہ بخش مجھ و لیکن نہ دے کچھ ضرر  
جو ماضی ہوا پور ماضی ہو گیا اپنا اپنی حیل و حرکت رہا  
بقیہ قلم دراپے وطن پہنچ کر رہوں گا تو سر ، قلم قدم پہنچ کر  
وگر امر بخشے تو میں راض ہوں قلم اوسی کرتے کون ہاسار ہوں

نواب مصطفیٰ خان نے جب یہ خط پڑھا تو قاصد کو قول دیا کہ وہ سیوپ نالک  
کی جان بخشی کر دے گا اور پیغام بھیجا کہ :

ہاں یک زودی سون مجھ پاس آ جو منگتا ہے زینت بزرگی رضا  
بحق خداوند دانائے راز کہ مجھ میں کروں گا بڑا سر فراز  
جب راجہ حاضر ہوا تو مصطفیٰ خان نے حسب وعدہ عالی ظرفی کا ثبوت دیا :  
چو آمد ہدرگہ و کورنش نمود رکھا سر قدم پر و خان را ستود  
اولہا سرگون نواب صاحب شکوہ بہ چوہاں لگا پور کہیا او گشود  
دلایا دیا پور کیا سر فراز کیا کوچ بعد از حکومت لولز  
پھر مصطفیٰ خان بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا اور بادشاہ نے اسے خلعت و  
توق سے سر فراز کیا ۔

اس دور میں یہ مثنوی اس لیے قابل توجہ ہے کہ اس میں فارسی طرز ادا ،  
اسلوب اور لہجے کا رنگ بہت نکھر کر سامنے آتا ہے ۔ اس میں فارسی عربی کے

الفاظ کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے۔ حتیٰ کہ بہت سے مصرعے اور اشعار فارسی آمیز اردو یا خالص فارسی میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً :

برزیدہ بر خود چو بیدار رضا عریضہ لکھا تب وو لوسی رضا  
خبر ہائے خشم ز فتح و ظفر سفارش ز راجے کہ گیرد تر  
زلیخہ ز کرمان لعلک ہمد ز لڑہ ہلتکے چہ موزون قد  
کھا مشک دیزی بھر دم بام بتقریر و توتیب زلیا تمام  
تراکب اور بندش پر فارسی کا اثر گہرا ہے۔ اکثر جگہ اضافات بھی فارسی طریقے سے بنائی گئی ہے۔ مثلاً یہ چھاتی لگا۔ برحمت خوشی وغیرہ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اکثر فارسی عربی الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ اس زمانے میں بولے جاتے تھے۔

مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مرزا مہم نے اسے بہت کم وقت میں پورا کیا ہے۔ ابھی ایک بات پورے طور پر نفی تاثر کو قائم نہیں کر پائی کہ دوسری شروع ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ فتح نامہ موجودہ بیاض میں جس غلطی سے نقل کیا گیا ہے، ممکن ہے کاتب نے نقل کرتے وقت اس کے بہت سے اشعار درمیان سے چھوڑ کر اسے مختصر کر دیا ہو۔ اس بات کا امکان یوں بڑھ جاتا ہے کہ اسی بیاض میں کاتب نے "فتح نامہ نظام شاہ" مصنفہ حسن شوق کے ساتھ ہی عمل کیا ہے۔ جنگ کے نقشے، فوجوں کا کنوچ، جنگ کی تیاری اور دوسرے مقامات پر ایک نامموز تاثر کا احساس ہوتا ہے۔ "فتح نامہ انکبیری" میں مرزا مہم نے محاروے اور ضرب الامثال کو جابجا استعمال کیا ہے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مہم کو، اپنی مادری زبان فارسی کی طرح، دکنی اردو پر بھی قدرت حاصل تھی۔ اس مثنوی میں پنجابوی اسلوب واضح طور پر فارسی اسلوب کے زیر اثر آ جاتا ہے۔

اسی اسلوب اور رنگ سخن میں مہم نے "چندر بدن و مہار" کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور اس قصہ عشق کو موضوع سخن بنایا جو لہنی بجنوں اور شیریں فرہاد کی طرح سارے دکن میں مشہور تھا۔ یہ پنجابوی کی پہلی عشقہ مثنوی ہے۔ عشق انسانی فطرت کا بنیادی جذبہ ہے۔ یہ وہ ابدی صداقت ہے جس کے بھول انسان کی ہدایت سے لے کر آج تک نہیں کھلائے۔ آج بھی انسان عشق کے قصوں سے اتنی ہی دلچسپی رکھتا ہے جتنی اسے پہلے تھی۔ جب دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ آج بھی یہ سمجھتے ہیں کہ اس کائنات میں عشق کی یہ واردات پہلی دلعلم ہو رہی ہے۔ مہم نے جب

"چندر بدن و مہار" کا یہ عجیب و غریب قصہ سنا تو اسے خیال ہوا کہ اسے سن کر لوگ لہنی بجنوں کے قصے کو بھول جائیں گے۔ وہ اس قصے سے اتنا متاثر ہوا کہ اشعار خود بخود اس کے منہ سے نکلتے لگے :

بہن درد ہو دل میں اہلنے لگیا لوی طرز خوش تر لکھنے لگیا  
غواصی نے اس کی حوصلہ افزائی کی۔ اس کی مثنوی "سبب الملوک و بدیع العبال" (۱۰۳۵/۵۱۰۲۵ع) بھی مہم کے سامنے تھی لیکن غواصی کے تشع کے باوجود مہم نے اس بات کی طرف اپنی مثنوی میں اشارہ کیا ہے کہ اس نے غواصی کی ہو جو لعل نہیں کی ہے بلکہ اپنا راستہ خود بنایا ہے اور "لوی طرز خوش تر" لہذا کرنے کی کوشش کی ہے :

دلے میں اہل کون سراپا نہیں فہر میں کسی کا پھرایا نہیں  
سراپا پھرایا لکھا کام ہے کرے ان عمل پر کہ جو خام ہے  
مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک قصے کو اس دور کے لئے اسلوب بیان میں، جس پر فارسی اثرات حاوی آ رہے تھے، روانی سے بیان کرنے کا تعلق ہے، مہم اس میں کامیاب ہے اور قصے کے مختلف حروں کو اس نے خوش اسلوبی سے جوڑا ہے۔ مہم کی یہ مثنوی اتنی مشہور ہوئی کہ جب انہی نے اپنی "مثنوی ہیرام و بانو حسن" لکھنے کا ارادہ کیا، جسے وہ مکمل نہ کر سکا اور جسے بعد میں دولت شاہ نے ۱۰۵۰/۵۱۰۲۵ع میں پورا کیا، تو جسے مہم کی نظر غواصی کی مثنوی "سبب الملوک و بدیع العبال" پر گئی، انہی کی نظر مہم کی مثنوی "چندر بدن و مہار" پر پڑی جس کا اعتراف خود اس نے اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے :

ہکایک ہجرے دل پر آیا خیال قصہ یک لکھوں میں مہم مقام  
اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ "چندر بدن و مہار" غواصی کی مثنوی کے بعد اور انہی کی مثنوی سے پہلے لکھی جا چکی تھی اور اس طرح اس کا زمانہ تصنیف ۱۰۳۵ء کے بعد اور ۱۰۵۰ء سے پہلے متعین ہو جاتا ہے۔ "چندر بدن و مہار" سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مہم کا تعلق دربار سے نہیں تھا، اس لیے کہ بادشاہ وقت کی مدح میں ایک شعر بھی مثنوی میں نہیں ملتا۔

"چندر بدن و مہار" کا قصہ عشق عجیب و غریب اور دلچسپ ہے۔ اس میں ازمندہ وسطی کے داستانی مزاج — مافوق الفطرت عناصر — سے ایک ایسی دلچسپی اور حیرت لاکھ بھڑائی گئی ہے کہ سننے والے کی آنکھیں بھٹی کی بھٹی رہ جاتی ہیں۔ ازمندہ وسطی کے داستانی کردار عام طور پر شہزادے، شہزادیاں، سوداگر،



تاجر اور درویش ہوتے تھے۔ یہی کردار ”چندر بدن و مہار“ میں نظر آتے ہیں۔ چندر بدن ایک راجہ کی اکلوتی بیٹی ہے اور مہار ایک تاجر کا صاحب جال پٹا ہے۔ ایک دن مہار سیر کرتا چندر بدن کے شہر آ نکلتا ہے۔ وہ چاترا کے میلے کا زمانہ تھا۔ چان وہ چندر بدن کو دیکھتا ہے اور چلی ہی نظر میں عشق کا تیر اُٹھ گھائل کر دیتا ہے۔ عقل و ہوش جاتے رہتے ہیں۔ اسی عالم اضطراب میں وہ چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور اظہار عشق کرتا ہے۔ یہ سن کر وہ آگ بکولہ ہو جاتی ہے اور ٹھوکر مار کر مہار سے کہتی ہے : ع  
ہندو میں کہاں ہو کر لوگ کہاں

اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ مہار پر عالم دیوانگی طاری ہو جاتا ہے۔ وہ اس دور کے مثالی عاشق کی طرح گریبان پہاڑ کر، سر نہ پر خاک ڈال کر دیوالہ وار پھرتے لگتا ہے۔ کوچہ و دشت کی خاک چھانتا چھانتا وہ بیجانگر آ نکلتا ہے۔ چان کا بادشاہ، جو شکار پر نکلا تھا، اسے دیکھ کر پوچھتا ہے کہ ”کو کون ہے، کس کا عاشق ہے، تیری معشوقہ کون ہے اور کہاں ہے؟“ لیکن دیوانہ مہار کسی بات کا بھی جواب نہیں دیتا۔ بادشاہ اسے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور پہلے اپنے محل میں بھیجتا ہے کہ وہ اپنی دلآرام کو چچان لے۔ پھر اپنے وزیر کے محل میں بھیجتا ہے، پھر امیران شہر کے اور آخر میں سارے شہر کے ہندو مسلمانوں کے ہاں بھیجتا ہے مگر مہار کسی کی طرف ایک نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ بادشاہ سب سے دریافت کرتا ہے اور پھر ”پیر سیاح“ سے پوچھتا ہے جو بتاتا ہے کہ مہار نلاں راجہ کی بیٹی چندر بدن پر عاشق ہے۔ بادشاہ مہار کو لے کر راجہ کی سلطنت میں جاتا ہے اور قاصد کے ذریعے پیغام بھیجتا ہے۔ راجہ بعد احترام یہ جواب دیتا ہے :

لکھا ہے ہمارا سو ہندو جنم مسلمان کون کیوں ہو ہندو حرم

اس واقعے کو ایک سال گزر جاتا ہے اور چندر بدن حسب معمول چاترا کے لیے آتی ہے۔ مہار اسے دیکھتا ہے تو دوڑ کر اس کے قدموں میں جا گرتا ہے۔ عشق کی آگ چندر بدن کے دل میں بھی روشن ہو جاتی ہے مگر وہ بظاہر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے : ع

جنتا ہے دولہے، مو ایں ہنوز

مہار یہ الفاظ سنتا ہے تو وہیں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ بادشاہ کو مہار کے مرنے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت الموس کرتا ہے۔ مجبوز و تکفین کے بعد

جب لوگ اس کا جنازہ قبرستان کی طرف لے چلتے ہیں تو جنازہ ساری کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھتا۔ طے پاتا ہے کہ جس طرف یہ جاتا ہے جاتے دھا جاتے۔ جنازہ خود بخود چندر بدن کے محل کی طرف بڑھنے لگتا ہے اور وہاں پہنچ کر لہجہ جاتا ہے۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ملتی ہے تو وہ بھی چھبے ہو آتی ہے۔ بادشاہ پیغام بھیجتا ہے کہ میت کو دفن کرنا ضروری ہے۔ اگر چندر بدن کوئی جتن کرے تو شاہد مشکل آسان ہو۔ یہ سن کر راجہ بیٹی کے پاس جاتا ہے اور بیٹی کو یہ سارا ماجرا سناتا ہے۔ چندر بدن باپ سے کہتی ہے کہ مجھے اجازت دیجیے کہ میں جو چاہے کروں۔ باپ اجازت دے دیتا ہے۔ وہ محل کے اندر جاتی ہے، اپنی سب سہیلیوں کو بلاتی ہے، انہیں الوداع کہتی ہے اور بادشاہ سے کہلاتی ہے کہ ایک مسلمان عالم کو اندر بھیج دیجیے۔ مسلمان عالم چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور وہ گامہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے۔ سب کو رخصت کرتی ہے۔ اندر جا کر ہلنگ پر لیٹ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی روح بھی پرواز کر جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ جنازہ قبرستان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ جب مہار کو قبر میں اتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کنن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔ لوگ الہیں الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہتے ہیں اور اسی طرح دفن کر دیتے ہیں۔ یہ منظر دیکھ کر بادشاہ اور سارا عالم روتا ہوا رخصت ہوتا ہے لیکن بہت کی یہ داستان زمانے کی کتاب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہے۔

عشق و محبت کی ایسی حیرت ناک داستانیں، جن میں عاشق و معشوق کو مرنے کے بعد یکجا ہونا دکھایا گیا ہے، بہت سی لکھی جا چکی ہیں۔ ہاشمی بیجاپوری کی مثنوی ”قصہ“ میں بھی عاشق و معشوق کا یہی انجام دکھایا گیا ہے۔ میر تقی میر کی مثنوی ”دریائے عشق“ میں بھی عاشق و معشوق مرنے کے بعد ایک دوسرے میں پیوست، دریا سے برآمد کیے جاتے ہیں۔ عبد باقر آگاہ کی مثنوی ”غرفاب عشق“ کا بھی یہی انجام ہے۔ مصحفی کی مثنوی ”بہر المحبت“ بھی ”دریائے عشق“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ سید محمد والا کی مثنوی ”طالب و موہبی“ بھی اسی مزاج کی حامل ہے۔ شاہ تراب کی مثنوی ”عشق صادق“ کا انجام بھی ”چندر بدن و مہار“ سے ملتا جلتا ہے۔ ”چندر بدن و مہار“ کا قصہ نہ صرف مقہمی نے لکھا ہے بلکہ اس کے ایک معاصر حکیم آتشی نے اسے فارسی میں بھی لکھا ہے۔ ایک اور شاعر عشق نے بھی، جس کا حوالہ واقف کی مثنوی ”چندر بدن و مہار“ میں ملتا ہے، اسے فارسی میں لکھا ہے۔

میرزا قاسم علی بیگ انگر حیدر آبادی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس طرح اس نوعیت کی مثنویوں کی ایک طویل فہرست مرتب کی جا سکتی ہے لیکن اولیت کا سہرا مقیمی ہی کے سر بندھتا ہے۔

مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے۔ اسی لیے مثنوی میں کسی ایسے چلو کو نہیں ابھارا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی۔ شاعرانہ قریئل، شاعرانہ نازک خیالی جو خواص کی ”حیف الملوک و بدیع البقال“ میں نظر آتی ہے ”چندر بدن و مہیار“ میں مفقود ہے۔ یہاں صرف قصہ بیان کیا جا رہا ہے اور یہی مقیمی کا مقصد ہے۔ لیکن جہاں کہیں مقیمی نے قصے کے نقوش ابھارنے کے لیے اپنے اظہار کو سنوارا ہے، جذبہ و احساس نے شعر میں تاثیر کو ایک حد تک گہرا کر دیا ہے؛ مثلاً جہاں مقیمی نے عشق کی تعریف کی ہے یا جہاں اس نے حسن اور جوانی کا ذکر کیا ہے، جذبے کی گرمی دل کو گرمائے لگتی ہے:

خلاصے میں سب کے بہت ہے اول ہوت ان نہیں کوئی دوجا فضل  
ہوت ان عشق کہیں ایسا نہیں کہ مرنا و جینا سبجا نہیں  
ہوت بیچ دانا دیوالہ کرے ہوت نے یگانہ یگانہ کرے  
ہوت کی لہی لٹ بٹلی ہے ہوت سوچ دنیا یو چلتی ہے  
ہوت کی بھی ہو کہ جس لہار ہے وفا کے صدر کا وو سرکار ہے  
لیکن یہ صورت بھی قصے میں کہیں کہیں پیدا ہوتی ہے۔ ”چندر بدن و مہیار“ میں بصیرت مجموعی جذبہ عشق کو قریئل کے ذریعے شہریت کی رچاوت سے رنکنے اور نکھارنے کی کوشش نہیں ملتی۔

قصے کی بنیاد اس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور مہیار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اپنے ہندو ہونے کا چندر بدن اس وقت اظہار کرتی ہے جب مہیار پہلی دفعہ اس سے اظہار عشق کرتا ہے۔ دوسری دفعہ اس بات کا اظہار چندر بدن کا باپ اس وقت کرتا ہے جب بادشاہ مہیار کا پیغام ناصد کے ذریعے اس کے پاس بھیجتا ہے۔ اگر دو مذاہب، دو کالجوں میں یہ آویزش نہ ہوتی تو ”چندر بدن و مہیار“ کا یہ دردناک المیہ ہی پیدا نہ ہوتا۔ مثنوی کے اسلوب و طرز ادا پر دو اثرات سالہ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک

۱۔ مضبوطاتِ الجین لڑی اردو: جلد اول، مرتبہ الف مرشدی، سروہی،

ص ۲۳۶-۲۳۹۔

اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جانم اور جکت گٹرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے جاری آ رہا ہے۔ بعض اشعار پر ایک اثر نمایاں ہے؛ جیسے:

”سنگیا باس کئیں اس چنچل کا اونے چنچل ات چوہیل لہول کا اونے  
بعض جگہ یہ دونوں اثرات ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک مصرعے میں ایک اثر اور دوسرے میں دوسرا؛ جیسے یہ شعر دیکھیے:

گتے گان و تان ادک بے مثال دھرے ایک فرزند صاحب جال  
لیکن بصیرت مجموعی فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات غالب رہتے ہیں جن سے مثنوی کے اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے:

دوجا کئیں شہر میں اتھا بخت ور تجارت میں لافل ور صاحب ہنر  
ہنر پور فراست میں کامل اتھا فصاحت بلاغت میں لافل اتھا  
ولے عشق دل پر لٹھا حاصل بہت اتھا خوب صورت کا مائل بہت  
الٹی ”مجھے خوب صورت دکھا برم کا پالہ سنا مجھ چکھا  
یکالیک رحمان ہوا مہربان دیا اس کون معشوق کا ولی نشان

”چندر بدن و مہیار“ دو اسالیب کی آمیزش و آویزش کے عبوری دور کی درسیانہ کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاص معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ لوگ اس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ولی کا ظہور بھی سو سال کے اندر اندر نہیں ہو سکتا تھا۔ اس دور میں یہ ایک نیا اور مشکل کام تھا۔ جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب ہمارے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقیمی کے اسلوب کا ”لہا پن“ بھی صاف دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جائے چلیے تو اس دور میں مقیمی کا یہ دھوئی پامنی نظر آنے لگتا ہے:

زبان کا اتا ہوں سچا جوہری کروں لٹ سطن سون گہر گستری  
مرزا مقیم اور مقیمی کی مثنویوں کے ساتھ بیجاپوری اسلوب، فارسی اسلوب کے زیر اثر آکر گولکتہ کے اسلوب سے قریب تر ہونے لگتا ہے اور یہی وہ رجحان ہے جو آگے چل کر زبان و بیان کے مختلف علاقائی معیاروں کو ایک کر دیتا ہے۔  
”ابوعلیٰ زلیخا“ (۱۶۳۴/۵۱۰۴۴ع) اور ”لہلی مجنوں“ (۱۶۳۶/۵۱۰۴۶ع) ہم لک

پنہی ہیں۔

’یوسف زلیخا‘ میں عاجز نے اپنے اور اپنی کتاب کے بارے میں ملیدر مطلب معلومات فراہم کر دی ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے :

’کہا یو قصا چوت ابروہ ہے ہوئے دکھنی سوں لو پوت خوب ہے  
لیی بعد ہجرت ہوئی یک ہزار چہل چار پر جا کیا بر قطار  
ہد اے نام احمد پدر قتلص میں عاجز ہوا سرسر  
ہد بن احمد عاجز ، شیخ احمد گجراتی کا بیٹا تھا۔ یہ وہی شیخ احمد ہیں جنہوں  
نے ہد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ہوسف زلیخا اور  
لیلیٰ مجنوں بیٹی کی تھیں۔ بیٹے نے بھی اپنے باپ کے تقیر قدم پر چل کر اس  
دور کے رنگِ سخن کے مطابق یہی دو مثنویاں لکھیں۔ ’یوسف زلیخا‘ میں سلطان  
ہد عادل شاہ کی مدح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دربار میں بیٹی کی گئی تھیں  
نیکن لیلیٰ مجنوں میں ، جو ہوسف زلیخا کے دو سال بعد لکھی گئی ، کسی بادشاہ  
یا امیر کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ احمد نے نظامی کی مثنوی یوسف زلیخا  
کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا تھا لیکن احمد اور ہد کی مثنویوں کے تقابلی مطالعے  
سے معلوم ہوتا ہے کہ ہد عاجز نے احمد کی مثنوی کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا  
ہے۔ عاجز کی مثنوی یوسف زلیخا کی ترتیب وہی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ  
احمد نے اپنی مثنوی میں تفصیل اور جزئیات نگاری سے رنگ بھرا ہے اور ہد عاجز  
نے اسے مختصر کر کے ، قصے کے بیان میں تیزی پیدا کر دی ہے۔ بیجاپوری  
مثنویوں کی یہ ایک عام خصوصیت ہے کہ ان میں زور قصے پر دیا جاتا ہے اور  
جزئیات نگاری کو زیادہ سے زیادہ ترک کیا جاتا ہے۔ ”چندر بدن و مہار“ میں یہی  
چیز موجود ہے۔ عاجز کی یوسف زلیخا میں نہ منظر نگاری ، بزم کے نقشے ،  
خوابوں کا بیان ، تفصیل سے آئے ہیں اور نہ شادی کا رنگ ، احوال سفر ، یوسف کی  
نیلاسی ، مصائب زندان ، بھائیوں کی ستاکی ، سراپا اور دایہ کے حالات و کوائف  
تفصیل سے بیان ہوئے ہیں۔ سارا زور ، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں ، قصے کو  
تیزی سے بیان کر دینے پر ہے۔ اسی لیے احمد کی مثنوی کے مقابلے میں ہد عاجز  
کی مثنوی مختصر ہے اور فنی اعتبار سے کمزور بھی ہے۔ احمد نے ہد قلی قطب  
شاہ کی مدح میں بیت تفصیل سے کام لیا ہے اور حق مدح پوری طرح ادا کیا  
ہے لیکن عاجز نے مدح میں بھی اختصار سے کام لیا ہے اور سارا زور سخاوت و  
عدل پر دیا ہے۔ ساتھ ساتھ مصطفیٰ خان وزیر اعظم اور اندولہ خان سپہ سالار

۱۔ یوسف زلیخا : از ہد بن احمد عاجز ، (قلی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

کی سخاوت و شجاعت کی بھی تعریف کی ہے :

’تو سلطان ہد سو عادل ہے شاہ تو حاکم ہے اسلام کا دیں پناہ  
توں خوش خلق ہے الہا اتقا اسم یا مستی دیا مجھ دیا  
بزرگی سلیمان کون حاتم تھی تھا سخاوت منے شتم حاتم تھی تھا  
سخاوت شجاعت نگر کی نگر بزرگی توں دھرتا ہے خاتم ہنر  
سخاوت منے مصطفیٰ خان تمام شجاعت منے ’رندلا‘ سا غلام  
عدل داد میں ہے تو ثانی عمر دنیاں میں کہاوتے نہ کوئی تجھ ہنر  
ہے تعریف کرنے میں عاجز زبان ہو عاجز زبان تھی نبوسی بیان  
زبان و بیان کی سطح پر ہد کی مثنوی احمد کی مثنوی سے کہیں زیادہ  
صاف اور فارسی اسلوب سے قریب تر ہے۔ پچاس سال کے اندر اندر اسلوب بیان  
کی یہ تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ اردو زبان ، تیزی کے ساتھ فارسی  
زبان کے زہر اثر ’دھل‘ متجہ کر ایک نئے ادبی معیار کی طرف بڑھ رہی ہے۔  
احمد کی زبان پر گجری کا اثر گہرا ہے۔ وہ فارسی و عربی کے الفاظ کو کم  
سے کم استعمال کرنے پر زور دیتا ہے جس کا اظہار اس نے خود ”یوسف زلیخا“  
میں کیا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ عربی فارسی بھولیک مہلاؤں  
لیکن ہد بن احمد عاجز کے ہاں فارسی الفاظ نہ صرف کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں  
بلکہ اظہار بیان کو ایک نئے رنگ ادا سے آشنا کر رہے ہیں۔ ان دونوں مثنویوں  
کی زبان و بیان اور اسلوب کے مزاج کو سمجھنے کے لیے احمد اور ہد بن احمد  
عاجز کی مثنویوں کے اس مقام سے یہ چند اشعار دیکھیے جہاں حضرت زلیخا ،  
مزیز مصر کو چلی باز دیکھ کر اپنی دایہ سے کہتی ہیں کہ یہ وہ شخص تو  
نہیں ہے جسے الہوں نے خواب میں دیکھا تھا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا ؟  
شادی ہو چکی تھی۔ یہ دیکھ کر زلیخا رو پڑی ہیں اور گڑگڑا کر خدا سے  
دعا مانگتی ہیں۔ اس بات کو ہد بن احمد عاجز یوں بیان کرتا ہے :

زلیخا کبریٰ رو دو زاری چوت ندا حق کا آہا ملے کا ’مرت  
لکر ہم توں ہوں آج اس بار تھی ہوئی تو خوش حال دیدار تھی  
مزیز مصر تھی نہ کہہ کام ہے اے کام مہانے دلارام ہے  
اچھے موم کی کھلی جس قفل کون او ’دوبچک‘ امانت رہے درو توں

۱۔ یوسف زلیخا : (قلی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

کہ مشترک مرجع کون ذرا دیکھے جب توں خاطر اپنا جمع - مثنوی ...  
مثنوی حق تھی یو بات ہوئی مہربان پائے دل کی مقصود وئیں ...  
احمد پہلے تفصیل کے ساتھ اس صورت حال پر ہندو بیس اشعار میں روشنی ڈالتا ہے ، جذبات کی تصویر ابھارتا ہے اور پھر یہ چند اشعار لکھتا ہے :

دہنی آواز غیبی یہ بشارت جو جی بڑی تیں دکھا کر تار امانت  
ہزیز مصر پر جسے دل نہیں بچ بن اس مقصود بھی حاصل نہیں بچ  
ہزیز مصر تھی من بھاؤ ہے بچ سمت سائیں مُکت بی چاؤ ہے بچ  
نہیں کچ لڑ تجھے اس سنگ راین اچھوتا راہی اس تھی تیرا دھن  
نہیں فولاد کی اس پاس کٹلی دھرے جوں سوم کبلی لرم ڈھلی  
تیری دھن درجک اس تھی کیوں کھلے کی کلف الہاس پر وہ کہوں چلے کی  
زلیخا غیب تھی یہ خوش خبر پائی دھرت سر دھر کے شکرانے منے آئی  
ہد کی مثنوی کی ہر روان اور فارسی اسلوب کے زیر اثر جدید اسلوب سے زیادہ  
قریب ہے ۔ یہی وہ تبدیلی ہے جو اس دور میں ہد بن احمد عاجز کو تاریخ ادب  
میں قابل ذکر بناتی ہے ۔

اس زمانے میں جامی ، نظامی ، ہاتھی اور خسرو کی پوری میں یہ رواج  
تھا کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کے لیے ہر رنگ کی مثنویاں لکھتے  
تھے ۔ رزمیہ و بزمیہ بھی اور عاشقانہ بھی ۔ عاشقانہ موضوعات میں یوسف زلیخا  
کے ساتھ لیلیٰ مجنوں کا قصہ بھی بہت مقبول تھا ۔ یوسف زلیخا طریبہ تھا اور  
لیلیٰ مجنوں المیہ ۔ احمد گجراتی نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس کے بعد  
قصہ لیلیٰ مجنوں کو بھی اپنی ایک مثنوی کا موضوع بنایا ۔ احمد کی پوری میں  
ہد عاجز نے بھی ان دونوں قصوں پر طبع آزمائی کی ۔ یوسف زلیخا ۸۱۰۴۴/۱۰۴۴  
۱۶۳۴ع کی تصنیف ہے اور لیلیٰ مجنوں ۸۱۰۴۶/۱۶۳۶ع کی ۔ مزاج کے اعتبار  
سے دونوں مثنویوں میں یہ بات مشترک ہے کہ قصہ تیزی کے ساتھ بیان کیا  
جاتا ہے اور سارا زور صرف قصے پر ہے ۔

ہد بن احمد عاجز نے اپنی مثنوی لیلیٰ مجنوں کی بنیاد ہاتھی کی مثنوی پر  
رکھی ہے لیکن اس کا شعر بہ شعر لفظی ترجمہ نہیں کیا ۔ ہاتھی نے فارسی مثنوی  
کی روایت کے مطابق تفصیل سے کلام لیا ہے ۔ جزئیات نگاری ، منظر کشی ،  
محاکات و قہرل پر زور دیا ہے اور اس عمل سے مثنوی کا فنی اثر گہرا ہو گیا  
ہے ، لیکن عاجز نے اسے مختصر کر دیا ہے ۔ عاجز نے حسب ضرورت قصے میں

معمولی سی تبدیلی بھی کر لی ہے ۔ ممکن ہے یہاں اس نے احمد کی لیلیٰ مجنوں  
سے استفادہ کیا ہو ؛ مثلاً عاجز نے مجنوں ہی سے لیلیٰ اور مجنوں کے خاندانوں میں  
تعلقات دکھائے ہیں ۔ ہاتھی نے لیلیٰ مجنوں کی ملاقات چلی پار مکتب میں  
دکھائی ہے ۔ ہاتھی کے ہاں مجنوں کے ایک خواب کو بیان کیا گیا ہے ۔ عاجز  
نے اس خواب کو ترک کر دیا ہے ۔ لیکن اس اختصار اور تبدیلی کے باوجود  
عاجز کی مثنوی کے اکثر اشعار ہاتھی کی مثنوی کا لفظی ترجمہ ہیں <sup>۱</sup> ۔

یوسف زلیخا کی طرح ، لیلیٰ مجنوں میں بھی ، مثنوی کی تہذیبی فضا خالص  
ہندوستانی ہے اور لیلیٰ بھی زلیخا کی طرح اسی پر عظیم کی ایک عورت معلوم  
ہوتی ہے ۔ انداز عشق ، کیفیت ہجر و فراق ، معارف حسن اور جذبات و احساسات  
بھی اسی پر عظیم کی روایت سے وابستہ ہیں ۔ عاجز لیلیٰ کا سراپا بیان کرتا ہے  
تو اس سراپا کو بڑھ کر لیلیٰ کسی عرب قبیلے کی لڑکی معلوم نہیں ہوتی ؛ مثلاً  
لیلیٰ کے سراپا کے یہ چند اشعار <sup>۲</sup> دیکھیے :

نرم ہال مجنوں عبر نشان خن میں اسے مُشک جس کا نشان  
لبن دو ہولے دیس چھند بھرے جسے مرگ دیکھے سو بھاندے پرے  
چندر ایسے مُکھ میں ہے جیسی بہن زلف ناگ رکھوال کرتے جتن  
اسے لہنی جیوں ستیر اسکندری حسن کے مستدر میں ... زری  
سو لیس میں عجائب ہیں یا کوت لب کہے ہیں خجل دالت پرے کے چہب  
انندان مستور ہے سہتاب ما دیسے مُکھ ہانی میں گرداب ما  
سنے کا برہ اولہ سو کتنی ستیر جویں دو مُلے نور کے پس اوپر  
ہے لاکھ گھر اس کی جیوں عنکبوت مگر اس میں مجنوں رہا کر سکوت  
ہے شمشاد قد اس دلآرام کا سو مجنوں کے کہے منے تھا مکا  
ہوئی اس کی چودہ برس کی عمر سہوئی دونس جویں کے جیوں دو چندر  
اس پر عظیم کی تہذیبی چھاپ کے علاوہ ، جو چیز عاجز کے کلام کو اہم  
بناتی ہے ، یہ ہے کہ یہاں زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ کا رخ اُسی "معارف ریمند"  
کی طرف ہے جو تقریباً پچاس سال بعد ولی دکنی کے ہاں سورج بن کر چمکتا

۱۔ قدیم اردو : جلد دوم ، لیلیٰ مجنوں ، از عاجز ، مرتبہ ڈاکٹر غلام سر خان ،

ص ۱۹ - ۲۰ ۔

۲۔ لیلیٰ مجنوں : از ہد بن احمد عاجز ، (للمی) المبین۔ لرنی اردو پاکستان ،  
کراچی ۔



ہے۔ اسی رجحان کی وجہ سے جب ہم جام ، جگت گٹرو اور عبدل کا کلام پڑھ کر عاجز کے کلام کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سخت گرمی ہے ہم کھلے میدان میں آ گئے ہیں۔ مرزا مہم ، ملیسی اور عاجز کی مثنویوں کے بعد زبان و بیان کا رخ مقرر ہو جاتا ہے اور بیجاپوری اسلوب اب شعوری طور پر فارسی اسلوب سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی واضح شکل ہمیں ملک خشنود کی ”جنت سنگار“ ، صنعتی کے ”قصہ بے نظیر“ اور رستمی کے ”خاور نامہ“ میں نظر آتی ہے۔ حسن شوق بھی اسی زمانے میں نظام شاہی سلطنت کے خاتمے کے بعد بیجاپور آ جاتا ہے اور عادل شاہی سلطنت کے سفیر کی حیثیت سے قطب شاہی سلطنت میں بھیجا جاتا ہے۔ یہ ۱۰۴۳ھ کے عشرہ شوال کا واقعہ ہے۔ حسن شوق ایک کہنہ مشق شاعر تھا جس نے جنگ تالیکوٹ کے موقع پر ۱۵۶۳/۵۹۷۲ع میں ”فتح نامہ نظام شاہ“ کے نام سے ایک طویل مثنوی لکھی تھی اور سلطان محمد عادل شاہ کی نواب مظفر خان کی بیٹی سے شادی کے موقع پر ایک اور مثنوی ”میزبانی نامہ“ کے نام سے تحریر کی تھی۔ حسن شوق نے خصوصیت کے ساتھ اردو غزل کی روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ وہی دکنی اس روایت کا گلِ سرسبد ہے۔



### چوتھا باب

## فارسی روایت کا رواج

(۱۶۲۰ع-۱۶۵۷ع)

سلطان محمد عادل شاہ کا دور سلطنت بیجاپور اور گولکنڈا کے مذاقِ سخن کا سنگم بن جاتا ہے۔ ایک طرف بادشاہ کی علم پوری اور دوسری طرف ملکہ خدیجہ سلطان کی سخن منجی نے مل کر سونے پر سواگے کا کام کیا۔ خدیجہ سلطان کی شادی کے موقع پر بے حساب جہیز کے علاوہ بہت سے غلام بھی ساتھ آئے تھے۔ انہی غلاموں میں ملک خشنود نامی ایک غلام بھی تھا جس نے بیجاپور آ کر اپنے حسنِ انتظام ، وفاداری اور شاعرانہ صلاحیت کے سہارے اپنی ترقی کی کہ محمد عادل شاہ نے ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع میں اسے سفیر بنا کر گولکنڈا بھیجا۔ ملک خشنود اس دور کا ایک ممتاز شاعر ہے جس نے قصائد ، غزلیں اور مرثیے بھی لکھے اور محمد عادل شاہ کی فرمائش پر امیر خسرو کی ”ہوسف زلیخا“ اور ”ہشت چہشت“ کو بھی دکنی اردو میں منتقل کیا۔ ملک خشنود کی بیشتر چیزیں آج دستیاب نہیں ہیں۔ ”ہوسف زلیخا“ لاپید ہے۔ ”جنت سنگار“ جو امیر خسرو کی مثنوی ”ہشت چہشت“ کا آزاد ترجمہ ہے ، اور چند غزلوں ، ایک ہجو اور ایک مرثیے کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔

”جنت سنگار“ ، جس میں آٹھ جہتیں یعنی آٹھ عنایں سجائی گئی ہیں ، ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں مکمل ہوئی جس کا ذکر ملک خشنود نے خود مثنوی میں کیا ہے :

کہانی ات بولیا سخنور کہ جیوں ہے آٹھ جنت آٹھ کوثر

۱۔ ڈاکٹر زور نے (اردو شہ پارے : ص ۴۹۔ دکنی ادب کی تاریخ : ص ۴۸) ملک خشنود کی ایک مثنوی کا نام ”بازار حسن“ لکھا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے (بہم حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۔ حدیقت السلاطین ، مؤلفہ مرزا نظام الدین احمد ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ع کے الفاظ یہ ہیں : ”در عشرہ شوال ملا حسن شوق نام حاجی از چالہ عادل شاہ بیاید سریر سلطنت مصر آمد و یادگار گزراہد و بہ تشریف و امپ مرا فراز شد۔“ ص ۱۴۶۔

جنت ہوں پرہکس کا ایک نام ہے ملک پور حور کوثر سب عام ہے  
امولک بے بدل جیوں زر نگار ہے جم اس کا ناؤں سو جنت سنگار ہے  
”ملک خشنود“ مونی صاف رولیا اس کے ناؤں کا قارچ بولیا  
جیسا کہ آخری مصرعے میں اشارہ کیا ہے، ”ملک خشنود“ سے اس کا سند تصنیف  
۸۱۰۵۰ نکلتا ہے۔ خشنود نے امیر خسروی کی ”جنت جنت“ کو اردو کا جامہ  
پہنانے کا کام سلطان ہد عادل شاہ کے حکم پر کیا :  
کہیے جب حکم عادل شاہ منجہ کڑوں آچنیا خسروی کا ماہ منجہ کڑوں  
اس مثنوی پر خشنود بار بار نضر کرتا ہے اور اسے اپنی ایسی یادگار شمار کرتا ہے  
جس سے اس کا نام روشن رہے گا :  
ہندے خشنود کا نادر بین ہے چکوئی سبیا او سے سب لور آن ہے  
”در خانہ“ کتاب جنت سنگار“ میں بھی اپنی اس عظیم کوشش پر روشنی

(بلیہ حافیہ ص ۷۷ گزشتہ)

ہے کہ ”جنت سنگار“ کے ناقص مخطوطے، غزلونہ، برٹش میوزم، کے اس شعر  
کو دیکھ کر :

عجب یک تہار میں گلزار دیکھا غمبول ہوں حسن کا بازار دیکھا  
زور مرحوم کو یہ خیال ہوا کہ اس مثنوی کا نام ”بازار حسن“ ہو سکتا ہے  
حالانکہ خشنود نے اپنی مثنوی کا نام بار بار ”جنت سنگار“ لکھا ہے۔  
”جنت سنگار“ کے دو قلمی نسخے ایمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے  
کتاب خانہ خاص میں محفوظ ہیں۔ برٹش میوزم کا نسخہ ناقص ہے جس میں  
صرف ایک ہزار اشعار ہیں۔ ایمن کے ایک نسخے میں ۳۱۶۰ شعر ہیں۔  
ملک خشنود نے، جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے، ”جنت سنگار“ کے  
اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ بتائی ہے :

کہا ہوں بیت کا نادر شمار ہے جو ہے دو سو پچاس ہزار تین ہزار ہے  
ایمن کے اس مخطوطے میں تقریباً سوا چار صفحات درمیان میں خالی ہیں۔ معلوم ہوتا  
ہے کہ کاتب نے جس نسخے سے اسے لکھا ہے اس میں یہ صفحات یا تو خراب  
ہوں گے یا بڑھے نہ جا سکے ہوں گے۔ یہ صفحات اس نے اس لیے خالی چھوڑ  
دئے کہ کسی اور نسخے سے پورا کر دے گا۔ ان خالی صفحات میں ۱۶-۱۵  
شعر فی صفحہ کے حساب سے ۶۵ شعر ہونے چاہیں جو ایمن کے دوسرے  
ناقص نسخے میں موجود ہیں۔ اس طرح ”جنت سنگار“ کا نسخہ مکمل ہو جاتا  
ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۲۵ = ۶۵ + ۳۱۶۰ ہو جاتی ہے۔ (ج - ج)

دلتا ہے۔

دیا ہوسہ عطارد جم قلم کون خدا منجہ لہم کون ات بل دیا ہے  
نہل کھولیا محبت کے علم کون قلم تو عنبر افشانی کیا ہے  
عجب گلزار ہے سنگار بن کا عجب گلزار ہے سنگار بن کا  
ستارے جیوں نہل آہان میں ہیں ستارے جیوں نہل آہان میں ہیں  
اپے نادر وری میں خوب گفتار اپے نادر وری میں خوب گفتار  
اگر عارف کے من کون ناو جھاکا اگر عارف کے من کون ناو جھاکا  
اگر عارف ہوس اس پر کرے گا اگر عارف ہوس اس پر کرے گا  
رکھیا بن ناؤں نیکی کا جہاں میں رکھیا بن ناؤں نیکی کا جہاں میں  
حکیم جگ میں بشر کا ہے نشانی حکیم جگ میں بشر کا ہے نشانی  
پر اوں بجے سوں کھول کہنا پر اوں بجے سوں کھول کہنا  
لکھیا ہوں عقل سوں نادر بھوت خوب لکھیا ہوں عقل سوں نادر بھوت خوب  
”جنت سنگار“ میں مثنوی کی روایتی بیت کے مطابق حمد باری تعالیٰ، تحت

رسالت پناہ، حق معراج، منقبت چہار بار اور مدح میر مومن (م - ۳۴ - ۸۱)  
۱۶۴۳ع کے بعد داستان کا آغاز کیا گیا ہے۔ آغاز میں ان قصائے عیش و عشرت  
کے لیے زمین ہموار کی گئی ہے جو مثنوی میں بیان کیے جانے والے ہیں۔ بادشاہ  
سکندر سپاہ ابوظفر سلطان ہد عادل شاہ کی مدح کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔  
شاہ ہرام کے لیے سات ملکوں سے سات حسین و جمیل دوشیزائیں منگنی جاتی ہیں اور  
سات رنگ کے سات محل تیار کیے جاتے ہیں۔ بادشاہ ہر روز ایک محل میں ایک  
دوشیزہ کے ساتھ دائرہ عیش دیتا ہے اور ایک قصہ سنتا ہے۔ پہلی مجلس محل گلزاری  
میں مشوقہ، گلزاری کے ساتھ سہ شنبہ کو شروع ہوتی ہے۔ چہار شنبہ کو محل ہفتش  
میں یہ محل جمتی ہے۔ پنجشنبہ کو صندل میں اور جمعہ کو محل کالوری میں  
بزم عیش مرتب ہوتی ہے۔ دو شنبہ کو محل سبز میں، شنبہ کو محل مشکبیں  
میں اور یک شنبہ کو محل زعفرانی میں۔ اس طرح ہر رات نئی مشوقہ کے ساتھ  
مجلس تراویح دی گئی ہے اور ایک نئی داستان سنائی گئی ہے۔ داستانیں دلچسپ  
اور حیرت انگیز ہیں۔ جب سات دن گزر جاتے ہیں اور یہ مجلس برخاست ہو  
جاتی ہیں تو شاہ ہرام شکر کے لیے جاتے ہیں اور ایسے غائب ہوتے ہیں کہ آج  
تک معلوم نہیں کہ شاہ کو زمین کھا گئی یا آہان۔

محبت مجموعی مختلف قصوں کا یہ مجموعہ، جن کا مرکزی کردار شاہ ہرام  
ہے، دلچسپ ہے۔ لیکن ملک خشنود اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیش نہ کر سکا

جو امیر خسرو کی اصل فارسی مثنوی میں زبان و بیان اور فنی چنگ کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے۔ ”جنت سنگار“ کو پڑھنے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ خشتود میں مثنوی لکھنے کی طرف فطری رجحان نہیں ہے۔ وہ ترقی جو شاہی غلام سے سفیر کے ہمدے تک خشتود نے کی اور جو عزت و احترام اسے دربار شاہی میں ملا وہ اس مخصوص مزاج ہی کی بدولت مل سکتا تھا جو بادشاہوں کے دربار میں ترقی کے لیے ضروری تھا اور جس مزاج کا اظہار نصیدے جیسی صنف کے ذریعے ہی ہو سکتا تھا۔ ”جنت سنگار“ میں حمد، نعت، منقبت، مدح میر موسیٰ اور مدح محمد عادل شاہ میں جو جوش اور اظہار کی قوت محسوس ہوتی ہے وہ مثنوی کے ہمدے حصے میں خال خال دکھائی دیتی ہے۔ خشتود کی یہ شاعرانہ صلاحیت ایسے موقعوں پر بھی جم کر ابھرتی ہے جہاں وہ خود اپنی تعریف کرتا یا شاعرانہ تسلی سے کام لیتا ہے۔ قوت اظہار کے اس ترقی کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان حصوں کے علاوہ باقی مثنوی میں وہ کسی نہ کسی طرح ”ہشت بہشت“ کا پابند تھا۔ اور ”ہشت بہشت“ چونکہ خود امیر خسرو کی مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور نہ صرف ”غصہ“ کی آخری بلکہ خود امیر خسرو کی بھی آخری مثنوی ہے جس میں ”امیر خسرو کی شاعری چنگ اور پرکاری کی اخیر حد تک پہنچ گئی ہے اور اس خصوصیت کے لحاظ سے فارسی زبان کی کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔“ اس لیے اس کا قدیم اردو میں ترجمہ کرنا خود ایک بڑا تجربہ اور امتحان تھا۔ ”ہشت بہشت“ کے انداز بیان، اختصار، ہندی، واقعہ نگاری، تسلسل و ربط، روانی اور فنی توازن کا وزن اٹھانا ملک خشتود کی شاعرانہ صلاحیت سے باہر تھا۔ ”جنت سنگار“ کے ابتدائی حصے میں خشتود نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی گودش کی لیکن جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ مشکل ہے اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا۔ ہشت بہشت اور جنت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ مسلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے۔ کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں۔ کہیں بڑھا دیے گئے ہیں۔ کہیں مفہوم کو اے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے۔ کہیں ترجمے کو لفظی رکھا ہے۔ اکثر اشعار میں ردیف و قافیہ کو بدل دیا ہے۔ کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے۔ کہیں رمزیات و تلمیحات کو بدل دیا ہے۔

۱۔ شعرالمجم: شبلی نعمانی، حصہ دوم، ص ۱۶۴، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم کڑہ۔

اس عمل نے اصل مثنوی کی اثر انگیزی کو بڑی طرح مجروح کیا ہے اور خسرو اور خشتود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے۔ آئیے اس بات کو چند مثالوں سے دیکھیں:

#### ہشت بہشت از امیر خسرو

#### جنت سنگار از خشتود

سخن آن بہ کہ بعد حمد خدائی      کہا ہوں حمد اول میں خدا کا  
بود تو نعت خواجہ دو سرائی      کہا ہوں نعت بعد از مصطفیٰ کا  
احمد آن مرسلر خلاصہ کون      حمد مصطفیٰ محبوب رب کا  
پردہ پوش اسم ہدائن عون      کہے سارے لبی توں تاج صب کا  
میں احمد کہ در احمد غرق است      کہ احمد احمد میں پاندیا کمر بند  
کمر خدمت از بے فرق است      جو ہو بنڈا ہے او صاحب خداوند  
اعتد اندر احد کمر بند است      لبی کا حق حبیب اللہ دیا ناؤں  
یعنی اہل بندہ آن خداوند است      لبی کا چھوٹیں ہو کوئی دیکھیا نہیں چھاؤں  
نعت شروع میں ہے اس لیے ملک خشتود اصل سے قریب تو رہنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن جب داستان پر آنا ہے اور زبان و بیان کے سرے تار و پود سے ایک لفظ بناتے ہیں تو وہ نہ صرف اصل سے دور ہو جاتا ہے بلکہ احساس و جذبہ اور زور بیان کی وہ قوت جو ”ہشت بہشت“ میں محسوس ہوتی ہے ”جنت سنگار“ سے غالب ہونے لگتی ہے۔ مثلاً ”ہشت بہشت“ کی داستان ہفتم کا مقابلہ ”بجاس آراستن شاہ ہرام روز جمعہ در محل کانوری . . .“ سے کیجیے تو ترجمے کی نوعیت بدل جاتی ہے اور اثر و تاثر کا فنی عمل کمزور پڑتا محسوس ہوتا ہے۔

#### ہشت بہشت

#### جنت سنگار

روز آدینہ کز خزائے نور      عجب کچھ روز جمعہ تھا لورانی  
سر پروں زد شاہ کالور      کیا ہرام اس دن شادمانی  
کرد ہرام یا ہزار امید      بھول اس روز کا تھا لوجہ سور  
جامہ کالور دام چون تابید      اچنبا بے بدل جیوں صاف کالور  
لب ہراز خندہ ہوں گل سوری      پرت ہرام میں تھا دل پری کا  
شد بگنبد سرائے کانوری      کیا کسوت عجائب مشتری کا

۱۔ ہشت بہشت: (قلبی)، البین اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ جنت سنگار: ایضاً۔

بطالت لنگر غوازی  
کرد ترقیب رولن لڑی  
خدمت خاص را میان پرست  
ہجو ہندی آفتاب پرست  
از لب جام و جام لب ہوئے  
گھ می داد گد گوارش سے  
شاہ با این چار دیدہ فروز  
بادہ میخورد تا باخر روز  
شب چوں خورشید بست پردہ تار  
شد فلک ہو ز حد پزار نگار  
گفت با آفتاب ہم براں  
تا مکالمہ ساتھ چوں دگران  
نازلیں چشمائے ناز آلود  
در کف پائے شام عالم سود  
گفت کاشے غمر زین و زمان  
زیر فرمان تو ہمیں و ہاں  
تا سپر بلند برپاست  
لور خورشید عالم آراست  
چہ بود نصف مور بے جاں را  
کہ کند پیش کشی سلیمان را  
لیک چوں دست من بنیل عطاست  
کرم شاہ پردہ پوش خطا است  
لفظ کم مکہ را ہمار دہم  
کلبدی را رواج کار دہم  
ترجے میں اصل سے دور ہو جانے کی وجہ سے "جنت سنگار" کا وہ نفی اثر  
کمزور پڑ گیا ہے جس کی اسد اصل کے مطابق رہنے سے کی جا سکتی تھی۔ ساری  
مثنوی میں کم و بیش ترجے کا ہی رنگ ہے۔ لیکن ترجے کے اس نقص کے

باوجود ملک خشتود قدیم اردو کے ان محسنوں میں شمار ہونا چاہیے جنہوں نے  
فارسی زبان کے ساتھ دکنی اردو کو مانجھا اور اس میں وہ زور، وہ کس بل پیدا  
کرنے کی کوشش کی جس سے زبان کا دریا ہلٹ دار ہو کر زیادہ روانی کے ساتھ  
بہنے لگا۔

اس مثنوی کے زبان و بیان کا وہی رنگ ہے جو عام طور پر اس دور کی اردو  
میں ملتا ہے۔ لیکن "جنت سنگار" کے تخلیقی اثر کی وجہ سے خود "جنت سنگار"  
پر فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ خشتود،  
بیجاپور میں رہنے کے باوجود، بنیادی طور پر گولکنڈا کی فارسی اسلوب و آہنگ  
والی روایت کا تربیت یافتہ تھا۔ اور اس دور میں جب اس نے اپنی تخلیقی قوتوں کا  
اظہار کیا، خود بیجاپور پر فارسی طرز احساس اپنے مخصوص اسلوب و آہنگ کے  
ساتھ غالب آ رہا تھا اور دکن کی ہندی تہذیب فارسی تہذیب کے آگے سپر ڈال  
رہی تھی۔

ملک خشتود کی شعری صلاحیتوں کا اندازہ "جنت سنگار" کے حمد، لغت،  
منبت اور مدح کے اشعار سے ہوتا ہے۔ یہاں ایک زور، ایک گرج، ایک جھنگار  
کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی بلند آہنگ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور یہاں  
قصیدے کے نقوش دے دے سے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ خشتود نے،  
جیسا کہ ہم نے پہلے کہا ہے، تمناؤں بھی لکھے اور غزلیں اور مرثیے بھی لکھے  
لیکن اب تک یہ سب چیزیں، اس کے حالات زندگی کی طرح، پردہ تاریکی میں  
ہیں۔ قدیم پانچویں میں تلاش کرنے سے ہمیں خشتود کا ایک مرثیہ، ایک ہجو  
اور چار غزلیں ملی ہیں جن سے اس کے شعری مزاج اور تخلیقی صلاحیتوں کا کچھ  
اندازہ ہوتا ہے۔

خشتود کے ہاں، اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح، غزل کا موضوع  
عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود ہے۔ عشق کی دیوانگی، آنسوؤں کے مون، برہ  
کی آگ، غم کا دریا، بے وفائی، وعدہ فراموشی اور رقیب بھی ملک خشتود کے  
موضوعات ہیں۔ غزل کا مقصد صرف عورت (جو محبوب ہے) کا ذکر اور اس کی  
ادائی، وفاؤں اور جفاؤں کا بیان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ  
فارسی اصناف و محور نے ہندی اصناف و محور کی جگہ لے لی ہے اور اظہار کے  
سانھوں کے ساتھ معاشرے کا طرز احساس بھی بدل گیا ہے۔ اب جانم، جگت گرو



اور عبدل کا رنگِ سخن ہیکا بڑ گیا ہے ۔ خشنود کی یہ غزل دیکھیے :

اچھل چتر مکی کون ہارا سلام ہے  
جس کے ادھر میں شہد نے مٹھا کلام ہے  
جنو جوں چکور ہوا غیے دیکھت چندر سُکھی  
منج من میں اشتیاق جو تیرا مدام ہے  
قبہ باج کیوں جیووں کہ جگت دھک مجھ کہیں  
پیو باج جن جیا اے جینا حرام ہے  
ہل ہل کون دل منے میرے نس دن سو توں اسے  
حوں برہن کے من میں سدا رام رام ہے  
گر ہارا توں رکھے کہ تو خشنود سات مل  
فرہن مجھ پہ میں ہے سیرا جنو تمام ہے

یہاں یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ وہ آویزش اور وہ کشمکش ، جو ہندوی اور فارسی طرزِ احساس کے درمیان ایک عرصے سے جاری تھی ، اب ختم ہونے کے قریب ہے اور فارسی طرزِ احساس کا رنگ غالب آ رہا ہے ۔ یہ اثر اس کے سارے کلام میں رنگ بھرتا دکھائی دیتا ہے ۔ ایک اور غزل دیکھیے :

نہی مجھ پر میا باری تو جھوٹیں جنو لگاتے گئے  
نہن کے حاجباں بھج کر اشارت سون ہلاتے گئے  
جہوت قولان کے وعدے دے کئے مجھ سون دغا بازی  
رہس اوپر برہ کی آگ میں سمندر کیوں جلاتے گئے  
دو تن کی بات سن سن کر کبٹ دل پر تو دھرتے ہیں  
اتا سب بوج کر مجھ کوں ہرم مدد بھی ہلاتے گئے  
برہ کے ہن کھنے مجھ دے سکیاں کا ڈنڈ نیارے نیں  
ادھر کا مجھ ہلا امرت سیجا ہو جلاتے گئے  
چنچل سکیاں سون مل مل کر ہنا اغیار ہونے لگیں  
عجب معلوم ہوتا ہے جھوٹیں جھگڑا لگاتے گئے  
نیر ہو عشق مشکل ہے حقیقت ہو مجازی کا  
پرہت ہو روں کوں لا مجھ سون سوان جوتیاں تو کھاتے گئے

چتر خشنود کے ہاتھ پر سچیں میں کچ دہوانے ہیں  
کھیں میں ہمار سون ہمارے سیرا ہو ہوں ہلاتے گئے  
اس غزل میں بھی یہی رنگ ، یہی اثر جاری و ساری ہے ۔ ایک غزل میں اصحانہ انداز اختیار کیا گیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے :

اگر دیا میں رکھنا ہے تو رکھ ایمان سون یا رب  
خزانا دے محبت کا ، رہوں مجھ دھیان سون یا رب

ایک غزل کا نظم میں ہارون ناسی گھوڑے کی بدخصلتی پر ہجو یہ انداز میں شعر کہے گئے ہیں ۔ یہاں بھی خشنود کی صلاحیت شعر گوئی ابھرتی ہے اور زور دکھائی محسوس ہوتی ہے :

ہارون گھوڑا اولکھن کھیکال مے یک ہار کا  
اوس کی بری خصلت سنی سینا بھولیا ہے سار کا  
رنگ میں حرامی ہو ہے مون کا بڑا سر زور ہے  
دھبی چھپانا چور ہے دل جوں بھر سردار کا  
خوبی نہ اوس میں مانرا کھوٹا ہوا ہے دانت را  
جاسا چراغان لاترا دل جوں بھر گفتار کا  
مارے اگر چاہک کُٹیل دھبی کون رکھنا ہے چکل  
کھنچے تو نیں آئی نکل ہے وقتِ استعار کا  
انکے سو چلنا نہیں ابھار میں ملنا نہیں  
جون گانڈ کچھ ہلنا نہیں کھلکا ہے اودو ہار کا  
خشنود توں گمیں ہے تیرا نہ کچ قصیر ہے  
کھوٹے سون کیا تدبیر ہے نیں ہے گند اس سار کا

اسی طرح غزل کی ہیئت میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک مربع مرثیہ ملتا ہے جس میں غم کے جذبات کو آہ و زاری کی سطح تک ابھارنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس مرثیے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مرصع ہے ۔ اس کا لہجہ و آہنگ بلند اور زور سے اونچی آواز میں بولنا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ ہر شعر میں تین ہم قافیہ الفاظ اور چوتھا قافیہ مطلع کی مناسبت سے لایا گیا ہے :

نامِ محترم کا لہجہ تر جگ منے آیا عجب  
دھرتی گکن ہانال میں پھر آگ سلکایا عجب  
ٹوٹا قلم ترشیا زباں کیوں کر لکھوں غم کا بیان  
ختم ہو رہا سات آسمان غم نے بدل چھایا عجب

نردوس کا سب "بھولیں" روتا ہے نرگس یاحسن  
 بھارے ہے لالہ پیرن لوو میں چمن نہایا عجب  
 مارے ہے شہ قہہ کربلا موئے ہے دکھ لک لک ہلا  
 مرنا ہے عالم تلملا گھر گھر سو دکھ دھایا عجب  
 سینا لپی کا چاک ہے سارا ملک خستاک ہے  
 عالم اڑا خاک ہے کیا خلق دکھ پایا عجب  
 شہ کا کٹے جب سر جدا من فاطمہ روویں سدا  
 انصاف کر میرے خدا تیرا مجھے ساپا عجب  
 مارے عجب زاری کریں سدور لینا کا بھریں  
 باطن سینا ہے ہو بھریں ماتم خبر لپایا عجب  
 شہ کا ہندا خشنود ہے دیکھن چرن منصود ہے  
 شاہد میرا معبود ہے جن جگ کو پرچایا عجب

ملک خشنود کے ہاں فنی شعور، شعرگوئی میں اہتمام اور فنی سنگھار ہے  
 شاعری کو سنوارنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ خشنود کا کلام اس بات کا  
 بھی احساس دلاتا ہے کہ اب زبان و بیان کے دھارے کا رخ متعین ہو گیا ہے  
 اور اب وہ ولی دکنی کی طرف بڑھ رہا ہے۔ ملک خشنود ایک "ہرگو" شاعر تھا۔  
 قصیدہ، ہجو، غزل و مرثیہ بمقابلہ مثنوی کے اس کے مزاج سے زیادہ مطابقت  
 رکھتے تھے۔ اس نے فارسی روایت و اسالیب کو قدیم اردو زبان میں پیوست  
 کرتے اور اس رجحان کو واضح شکل دینے میں قابل قدر خدمات انجام دی ہیں۔  
 اردو زبان کا یہ دور فارسی اسلوب و آہنگ کے پھیلنے اور جنم ہونے کا  
 دور ہے۔ اس دور میں قصہ کہانیاں بھی فارسی سے اردو میں ترجمہ ہو رہی ہیں۔  
 اظہار کے سانچے اور خیالات و اشارات بھی اردو کا جذبہ پن رہے ہیں اور اسی  
 تہذیبی رجحان کے ساتھ معاشرے کا طرز احساس، پسند و ناپسند کا معیار اور  
 اس کا باطن اندر سے بدل رہا ہے۔ ہندوی تہذیب اور اسالیب و اصناف لکھنا  
 باہر ہو رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ خود فارسی زبان  
 کا عام رواج معاشرے میں روز بروز کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے اور رفتہ  
 رفتہ اردو زبان فارسی کی جگہ لے رہی ہے۔ لیکن فارسی کے عام رواج کے کم  
 ہونے کے باوجود یہ معاشرہ فارسی زبان کی تہذیبی و تخلیقی روح کو، اس کے تمام  
 اصناف، علامات، رمزیات، تلخیصات اور اسالیب کو اپنی زبان میں جذبہ کرنے  
 کی پوری کوشش کر رہا ہے تاکہ اردو زبان بھی فارسی زبان کی سطح پر آجائے۔

اس دور کا یہ ایک غالب رجحان ہے۔ دوسرا رجحان طویل نظموں کی طرف ہے  
 جو قصائد اور مثنویوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ سلطان محمد عادل شاہ کے تیس  
 سالہ دور میں جتنی طویل نظمیں اور مثنویاں لکھی گئیں کسی اور دور میں مشکل  
 سے نظر آئیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے زہر اثر اردو زبان کے تخلیقی  
 سونے بھوٹ نکلتے ہیں۔

اسی دور میں مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" کی پیروی میں امین نامی ایک  
 شاعر نے "ہیرام و حسن بانو" کے نام سے "مقیمی مثال" ایک مثنوی لکھنی  
 شروع کی:

یکایک میرے دل پر آیا خیال قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال  
 لیکن امین کی یہ مثنوی پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ موت کا تقارہ راج گیا  
 اور اے بے نیر سرام چان سے کوچ کرنا پڑا۔ امین، شاہ عالم کے مرید اور  
 ایک صوفی متقی انسان تھے۔ وہ کسی دربار سے وابستہ نہیں تھے۔ یہ ناتمام  
 مثنوی بھی اور بہت سی لاتعداد تخلیقات کی طرح ضائع ہو جاتی اگر اُس دور کے  
 ایک اور صوفی شاعر دولت شاہ کو اے بابہ تکمیل تک پہنچانے کا خیال نہ آتا۔  
 موجودہ شکل میں، مثنوی "ہیرام و حسن بانو" کے مطالعے سے یہ پتا نہیں چلتا  
 کہ امین نے اسے کہاں تک لکھا تھا اور دولت شاہ نے اسے کہاں سے آگے  
 بڑھایا اور مکمل کیا۔ دولت شاہ نے صرف ایک جگہ اتنا بتایا ہے کہ:

ہوئے بیت حد چار اور اک ہزار بیان اس کا دولت کیا آشکار  
 امین نے لافس رکھا تھا اسے کہ دولت نے پورا کیا اب اسے  
 ایک جگہ تاریخ تصنیف بھی دی ہے:

من ایک ہزار اور پانچاں میں جمعہ روز۔۔۔ ربيع ماہ میں  
 بفضل النہی کیا میں نظم تاریخ چہاروم کیٹا ختم

برقی موزم میں ایک فارسی قصہ ۲ بھی امین کا لکھا ہوا موجود ہے، اور ان  
 دونوں کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ یہ اردو مثنوی اسی فارسی مثنوی کا تقریباً  
 ترجمہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی امین نے یہ قصہ پہلے فارسی میں لکھا تھا

۱۔ "ہیرام و حسن بانو" میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے:

اسی شاہ عالم ہمارے ہیں ہر ہیں روز حشر میں مرے دستگیر

۲۔ یورپ میں دکنی خطوط: از نصیر الدین ہاشمی، ص ۲۱۹۔

۳۔ اردو شہ پارے: ص ۳۰۔

اور اپنی آخری عمر میں، مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" کی مقبولیت اور فارسی زبان کے عام رواج کو کم ہونے دیکھ کر، اس قصے کو عوام تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے اسے اردو میں لکھنے کا خیال آیا۔ فارسی اور اردو مثنویوں کے تقابل سے یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے :

بہرام و حسن بالو، از امین (فارسی)  
بہرام و حسن بالو، از امین (اردو)

کہ ہشتی پیش من اے - یو مہتر  
ز استادن لشتن از تو پتر  
چرا ہستی تو استادہ ہد ہیشم  
یا ہشتی بخور حاضر ز دستم  
تو پیش من بخور سے من بہ ہشت  
وگرہ من ہستی لوسم ز لشت  
نشت آن دیو پیش شاہ و سے را  
بخورد و گوش کرد آواز نے را  
قصے کے آغاز میں بھی ایک جگہ امین نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

قصہ فارسی من کے ہائی غیر خدا کی جو قدرت میں تھا یک شہر  
کہیں اردو ترجمہ لفظی ہے، کہیں مفہوم لے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا  
گیا ہے۔ کہیں چند اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے لیکن قصے کی ترتیب،  
واقعات، مہیات اور جنگوں کا بیان، عشق، وصال اور عیش و عشرت کی تفصیل  
کم و بیش فارسی مثنوی کے مطابق ہے۔ "بہرام و حسن بالو" کی زبان اور بیان  
صاف ہیں اور فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ امین و دولت شاہ  
میں شعر گوئی کی اچھی صلاحیت ہے۔ مناظر، جذبات، جنگوں اور مہیات کے  
بیان کا سلیقہ ہے۔ شاعری کا معیار ان کے سامنے یہ ہے کہ لفظوں کو پر محل  
استعمال کرنے سے وہ آبدار سوت بن جائے ہیں اور اسی محل سے شعر کا وقار قائم  
ہوتا ہے :

زبان پر ہے جس کے موتی آبدار اسی کے جن کا ہے اکثر وقار

اس مثنوی میں فارسی و عربی تلمیحات کا محل دخل بڑھ جاتا ہے اور ہندی تلمیحات  
کم و بیش غائب ہو جاتی ہیں۔ یہ داستان دلچسپ اور رنگا رنگ ہے اور امین  
و دولت شاہ نے اسے سلیقے سے بیان کیا ہے۔ اسی لیے اس دور کی نئی شاعری کا

ایک قابل قدر نمونہ ہے۔ "بہرام و حسن بالو" مشہد مثنوی کی اس روایت کو،  
جو مقیمی کی "چندر بدن" میں نظر آتی ہے، آگے بڑھاتی ہے؛ مثلاً ایک مقام پر  
دکھایا گیا ہے کہ دیو بہرام پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے الہا کر باغ میں  
لے آتا ہے۔ بہرام باغ میں سیر کر رہا ہے۔ شہزادی حسن بالو اور اس کی تین  
سہیلیاں حوض میں نہا رہی ہیں اور آپس میں بہرام کا ذکر کر رہی ہیں۔ بہرام  
حسن بالو کو دیکھ کر چپکے سے جاتا ہے اور ان سب کے کپڑے چھپا دیتا ہے۔  
جب یہ نہا کر حوض سے باہر آتی ہیں تو کپڑے نہ پا کر پریشان ہوتی ہیں۔  
اس صورت حال کو امین و دولت شاہ خوب صورتی سے یوں بیان کرتے ہیں :

ایس میں وہ کر آپ اپنا قرار  
نہ دیکھا ایس رخت کون تھار کر  
وہ روئے لکیاں وہاں لہٹ زار زار  
لکیاں ڈھولنے باغ بھنر تمام  
وہاں ڈھونڈیاں تھوت بھزار ہو  
کھڑیاں ہو اسی تھار گھٹا آواز  
توں ہے آدسی یا فرشتہ مگر  
تو ہے، ایس کی کہیے آ مراد  
وہ سن شاہ وان سیتی آیا بھار  
توت سیتی ملکر یوں کتی عرض  
جو کپڑے ہمارے دکھیں ہیں چھپا  
انوں ساتھ لب شاہ اولٹھا بول کر  
تمارے جو ہے ساتھ بانو حسن  
میرا جو اس پر ہوا ہے خدا  
یہ سن کر ابروں میں دیا لب جواب  
توں ہے شاہ خرد مند روشن ضمیر  
ہاری زبان میں کہیں کیا تجھے  
ہٹ تم نے ہم سوں کیا ہے خیال  
کہاں ہم پریزاد کہاں آدسی  
کہا شاہ نے پرگز نہ ہوئے یہ بات  
سے تیں اسی ساتھ اب کام ہے  
اس مثنوی کے زبان و بیان، لہجہ و آہنگ اور انداز فکر میں ایک ایسی

تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ خود اس دور کے لیے جام و عہد کی زبان اجنبی ہو کر رہ جاتی ہے۔ فارسی سے ترجموں کے رواج نے اس تبدیلی کو ایک واضح شکل دینے میں جت مدد کی۔ ہم نے کہیں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ جب ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقی قوتوں کے اظہار کے لیے موجودہ راستہ تنگ نظر آنے لگتا ہے تو وہ اس زبان و ادب کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو تہذیبی و سیاسی سطح پر ان سے قریب تر ہو۔ ابتدائی دور میں جو روایت ان سے قریب تھی وہ ہندوی زبانوں کی روایت تھی، اسی لیے اردو نے تقریباً پانچ سو سال سے زیادہ عرصے تک اس سے استفادہ کیا اور اپنے بنیادی لہجے، اسلوب اور مزاج کی تشکیل میں دل کھول کر مدد لی۔ لیکن جب اس روایت کا سوتا سوکھ گیا اور جو کچھ اس روایت سے لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اہل علم و ادب کی نظر فارسی زبان پر پڑی اور انہوں نے اس سے نئے خون کا اضافہ کر کے خود اردو زبان و ادب کو فارسی کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ جیسے جیسے اردو کا عام رواج بڑھتا گیا، ان کوششوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اسی احساس اور انداز فکر کے ساتھ اردو میں ترجموں کا دور شروع ہوا۔ سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اردو ترجموں کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ رستمی کا ”خاور نامہ“ بھی اسی خواہش کا نتیجہ ہے۔ یہ جت بڑا کام تھا، کون کرے؟ لیکن جب ملکہ خدیجہ سلطان نے کہا کہ جو کوئی خاور نامہ فارسی کو اردو کا لباس پہنانے کا اسے نہ صرف انعام و اکرام سے نوازا جائے گا بلکہ اپنے زمانے کے شعرا میں ممتاز و سرافراز بھی سمجھا جائے گا تو کمال خان رستمی نے اس کام کا بیڑا اٹھایا اور ڈیڑھ سال کے عرصے میں فارسی ”خاور نامہ“ کا کم و بیش بیت بہ بیت ترجمہ کر دیا۔ یہ ترجمہ ۱۰۵۰ھ/۱۶۳۸ع میں پایہ تکمیل کو پہنچا۔

کمال خان رستمی، اسماعیل خان کا بیٹا تھا جسے عادل شاہیوں کی طرف سے خطاط خان کا خطاب ملا تھا۔ اسماعیل خان کا خاندان چھ پشتوں سے دبیر شاہی کے عہدے پر فائز تھا۔ کمال خان رستمی نہ صرف علوم و مروجہ سے چرہ در تھا بلکہ فارسی نصاب و اردو غزلیات کی وجہ سے بھی بجاپور میں شہرت رکھتا تھا۔ خاور نامہ فارسی ایک طویل مثنوی ہے جسے ابن حسام (۸۸۵ھ/۱۴۷۰ع) نے ۸۸۳ھ/۱۴۷۶ع میں ”شاهنامہ فردوسی“ کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا۔

۱۔ خاور نامہ : مرتبہ شیخ چاند، مطبوعہ فرق اردو بورڈ کراچی، ۱۹۶۸ع۔

اس وقت تیموری سلطنت پر امیر تیمور کا بیٹا حکمران تھا۔ دکن میں احمد شاہ جہنی کی سلطنت تھی اور گیسو دراز کے انتقال کو پانچ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ خاور نامہ فارسی کے دو موجود خطوطوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں کی ترتیب و تدوین میں بھی فرق ہے۔ ایک نسخے میں کچھ اشعار زیادہ ہیں جو دوسرے نسخے میں نہیں ہیں۔ اس بات کے بغیر نظر جب خاور نامہ دکنی سے ان خطوط کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ کرنے وقت رستمی کے سامنے کوئی اور نسخہ تھا۔ خاور نامہ دکنی کے واحد خطوطے میں پچائے ۲۳۰۰۰ اشعار کے کل ۲۲۰۹۱ اشعار ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ نسخہ بھی مکمل نہیں ہے۔ دو ایک مقام پر بے ربطی کا احساس بھی اسی لیے ہوتا ہے۔ ترجمہ دکنی بھیت مجموعی فارسی متن کے مطابق ہے لیکن بعض مقامات پر مطلب کی وضاحت کے لیے دو چار اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے اور کہیں کہیں فارسی اشعار ترک کر دیے گئے ہیں۔ بعض اشعار کو آگے بڑھایا، اور نیچے بھی کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے ترجمہ زیادہ تر اصل کے مطابق ہے۔ بھر بھی ایک ہے۔ داستان کی ترتیب اور کہانی کے تسلسل کو بھی مترجم نے جوں کا توں برقرار رکھا ہے۔ اکثر قانون کو بھی اصل کے مطابق رکھا گیا ہے۔ ترجمے کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم فارسی و اردو خاور نامہ سے چند اشعار درج کرتے ہیں :

#### خاور نامہ فارسی

#### خاور نامہ اردو

خند بر سر کوہ زوئی کمر	دکھے کوہ زوئی کمر کے اہر
کچھ چتر مشکیں گچھ تاج زر	گدھیں تاج مشکیں گدھیں تاج زر
بر آرنده خیمہ بے ستون	اچایا ہے منگھ او بن تھالپ سون
نگارنده صف زنگار گون	رنگایا ہے اسان زنگار سون
چہ میگویم از راز چرخ بلند	کہوں راز کیا چرخ کا کھول کر
نگہ کن بریں قیرہ خاک نژد	زبیں سات طباق رکھیا تول کر
بر آید عروس بہار از چین	عروس بہار آ کرے المین
بروید گل و لاله و لسترن	زبیں پر اٹھے لالہ پور نسترن
بروں آید از غنچہ خاتون گل	باہر آئے غنچہ تھی گل در چین
بسر بزی تخت سیمون گل	برے تخت پر پادشاہان مین



ل نور خود روشنائی بخشی مجھے عقل دے گا جہانوں کی  
 ز بیگانگی آشنائی بخشی صفت آپ زبان سون بکھانوں کی  
 ان چند مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کم و بیش اصل کے  
 مطابق ہے۔ رستمی نے ایک ایسی زبان کی شاعری کا ترجمہ کیا جو اپنی ہنسی کا  
 اظہار تقریباً چھ سو سال پہلے "شاہنامہ" فردوسی میں کر چکی تھی، دکنی اردو  
 میں کر کے، جو ابھی اپنے دور تشکیل سے گزر رہی تھی، نہ صرف اپنے شاعرانہ  
 کمال کا ثبوت دیا بلکہ خود اس زبان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو بھی سامنے  
 لایا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ اردو مثنوی یقیناً ایک ایسا کارنامہ ہے جو رستمی  
 کے نام کو ہمیشہ روشن رکھے گا۔ خود رستمی بھی اسے ایک معجزہ سمجھتا ہے :  
 کیا ترجمہ دکھائی ہو دلپذیر بولیا معجزہ ہو کمال خان دیر  
 رستمی کی مشکلات کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے ایک زبان کی  
 شاعری کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا کام کیا ہے اور خصوصیت سے جب  
 وہ زبان دوسری زبان کے مقابلے میں ابھی اپنے لڑکپن کے دور سے گزر رہی ہو۔  
 "خاور نامہ" اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جس میں ۲۲۲ عنوانات  
 قائم کیے گئے ہیں۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علی  
 ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے یہ قصہ "داستان امیر حمزہ" فارسی سے ملتا جلتا ہے۔  
 "خاور نامہ" میں بھی معرکہ آرائیاں اور بہادری و شجاعت کے کارنامے ہیں۔ کفار  
 کی فوجوں سے مسلمانوں کی جنگیں ہیں جن میں بالآخر مسلمان فتح پا جاتے ہیں۔  
 یہاں جادوگر بھی ہیں اور ساحر و عیثار بھی۔ حیرت انگیز واقعات بھی ہیں اور  
 عجیب و غریب قصے بھی۔ قدم قدم پر مشکلات اور دشواریوں کا بیان بھی ہے  
 لیکن ہمت و استقلال، بہادری و مردانگی، اخلاسی جوش و عقیدہ سے آخرکار مسلمان  
 ان سب پر غالب آ جاتے ہیں اور کافروں کو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں مسلمان  
 کر لیتے ہیں۔

یہ داستان آنحضرتؐ کی زندگی ہی میں شروع اور ختم ہوتی دکھائی گئی ہے۔  
 مسجد اقصیٰ میں آنحضرتؐ صحابہ کرام کے ساتھ تشریف فرما ہیں۔ صحابہ کرام  
 اپنی اپنی بہادری کے کارنامے سنا رہے ہیں۔ سعد وقاص اپنی بہادری کا ذکر  
 کرتے ہیں اور ابوالمہجن، جن کی تربیت حضرت علیؑ نے کی تھی، اپنی  
 شجاعت کی داستان سناتے ہیں۔ کسی بات پر دونوں میں تکرار ہو جاتی ہے۔ اس  
 پر حضرت عمرؓ چراغ پا ہو جاتے ہیں اور دونوں کو چابک سے مارتے ہیں۔  
 اس پر یہ لوگ وہاں سے غصے میں اٹھ کر، ہتھیار باندھ کر، اپنے اپنے گھوڑوں

پر سوار ہو کر، الگ الگ سمتوں میں، جنگل کی طرف چل دیتے ہیں۔ ایک جنگ  
 پھر دونوں کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ جب تک  
 وہ عمر سے بدلہ نہ لیں گے، چین سے نہ بیٹھیں گے۔ چلتے چلتے وہ ایک ایسے ملک میں  
 پہنچے جس کا بادشاہ ہلال بن علقمہ تھا۔ یہاں ان دونوں مورماؤں کی معرکہ آرائیاں  
 شروع ہوتی ہیں اور خاور نامہ مختلف جنگوں، بہادری و شجاعت کے کارناموں کے  
 بیان کے ساتھ قدم قدم آگے بڑھتا ہے۔ ادھر آنحضرتؐ جب دیکھتے ہیں کہ  
 تین دن ہو گئے ہیں اور سعد وقاص اور ابوالمہجن مدینہ واپس نہیں آئے تو حکم  
 دیتے ہیں کہ وہ جہاں ہوں انہیں لایا جائے۔ حضرت علیؑ اپنے غلام غنبر کے  
 ساتھ ان کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ یہاں سے "خاور نامہ" کا مرکزی کردار اور ہیرو  
 داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور پھر نصف مراحل سے گزرتا، منزلوں کو سر کرتا  
 چلے سعد وقاص سے ملتا ہے اور پھر ہزار مشکلات کے بعد ابوالمہجن سے ملاقات  
 ہوتی ہے۔ داستان میں کئی عورتیں بھی سامنے آتی ہیں جو بادشاہوں کی بیٹیاں  
 ہیں یا جنیں اور جو اسلام قبول کر کے مسلمانوں کے ساتھ دافع شجاعت دیتی ہیں۔  
 دل افروز، لودار کی بیٹی ہے جس کی شادی سعد وقاص سے ہو جاتی ہے۔ بادشاہ  
 جمشید کی بیٹی گل چہرہ اور بن ہری رُخ بھی داستان میں ابھرتی ہے۔ حصال  
 شاہ کی ملکہ گلنار بھی اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو حصال کی موت  
 کے بعد مسلمان ہو جاتی ہے۔ عمرو امیہ حضرت علیؑ کی فوج میں شامل ہیں اور اپنی  
 عیاری سے نہ صرف داستان کو دلچسپ بنا دیتے ہیں بلکہ حضرت علیؑ کی ہر وقت مدد  
 بھی کرتے ہیں۔ "خاور نامہ" کے عمرو امیہ مزاجاً داستان امیر حمزہ کے عمرو عیار  
 ہی کا ایک روپ ہیں جو داستان میں عمل حرکت پیدا کرتے ہیں۔ "خاور نامہ" بھی،  
 جیسا کہ اس زمانے کی ہر داستان میں ملتا ہے، فتح باب اسلام پر ختم ہوتا ہے اور  
 جب حضرت علیؑ لاو لشکر اور مال غنیمت کے ساتھ مدینہ پہنچتے ہیں تو آنحضرتؐ  
 اور دوسرے صحابہ کرام، دوست احباب، عزیز و اقارب، چھوٹے بڑے سب مدینہ  
 سے باہر آ کر ان کا استقبال کرتے ہیں اور اس طرح غمی خوشی سے بدل جاتی ہے۔  
 "خاور نامہ" کی داستان کا مزاج بھی قدیم داستانوں کے انداز پر اٹھایا گیا  
 ہے۔ اس میں مذہبی جذبات، جوشِ عمل اور جذبہ جہاد کو ابھارا گیا ہے  
 اور محترمانہ اور واقعات اور ملوث الفطرت عناصر سے دلچسپی اور حیرت کے  
 عناصر پیدا کیے گئے ہیں۔ انسان کی چھٹی ہوئی خواہشیں ذرا سی دہر میں کسی  
 غیر معمولی عمل سے اس طرح پوری ہو جاتی ہیں کہ داستان سننے والے کے دل  
 کی کلی کھل جاتی ہے۔ مشکلات، مصائب اور جنگ و جدال سے داستان کے

مزاج میں قبضے کا رنگ بھرا گیا ہے ، اور جب یہ رنگ بھر جاتا ہے تو نفع کی خوشی یا وصل کی لذت سے سنتے والوں کو لہذاک چم چٹھائی جاتی ہے ۔ جان ٹھیل کا عمل تیز اور قوت پرواز ذرا سی دیر میں منزلوں کی مسافت طے کر لیتی ہے ۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کا سانچا پچھرا ہے ۔ داستان میں سے داستان نکلتی ہے اور پھر یہ سب آگے چل کر مرکزی کردار سے مل کر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور داستان خوشی اور نفع و کامرانی کے ساتھ اختتام کو پہنچتی ہے ۔ رستمی کا یہ شعر داستانوں کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے :

خوشی سات آخر ہوئی داستان جو بولیا ہوں میں قصہ داستان

طویل نظم میں اکثر ترتیب ، ربط ، تسلسل اور توازن صحیح طور پر برقرار نہ رہے اور شاعر کو مختلف کیفیات ، جذبات ، مناظر اور نقشوں کی منظر کشی پر عبور حاصل نہ ہو تو طویل نظم کا بڑھنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ ”خاور نامہ“ میں داستان کی ترتیب و تسلسل میں توازن بھی ہے اور ساتھ ساتھ دلچسپی و رنگینی بھی موجود ہے ۔ مصنف و مترجم دونوں نے شعوری طور پر اس دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے ۔ ”خاور نامہ“ ایک رزمیہ داستان ہے جس میں مذہبی رنگ کے ساتھ ساتھ دلکشی و دلربائی کے عناصر کو بھی موقع و محل کے مطابق ابھارا گیا ہے ۔ چونکہ خاور نامہ فارسی کے مصنف کے سامنے فارسی زبان کا شاہکار شاہنامہ فردوسی تھا اس لیے اس کا تخلیقی اثر اس مثنوی کے مزاج و بیان میں رنگ گھولنا محسوس ہوتا ہے ۔ یہی اثر خاور نامہ اردو میں بھی اپنا رنگ بچا ہے ۔ یہ اردو زبان کی خوش قسمتی تھی کہ اپنی تشکیل کے ابتدائی دور ہی میں اس نے خود کو بتائے ، خواہنے اور لکھانے کے لیے مسلسل موضوعات کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور ایک ایسی زبان کے ترجموں سے خود کو سنبھالا جو اس وقت ترقی پذیر قوتوں کے سہارے بڑھتی ہوئی تہذیبی زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ یہ عمل سنسکرت یا کسی ہندوی زبان کے سہارے اس دور میں ممکن نہیں تھا ۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں بیان کی قوت ، اظہار کی آسانی پیدا ہو گئی اور نئے الفاظ ، تراکیب و بندش ، تلمیحات و رمزیات نے اردو زبان کے ذخیرہ لذت میں شامل ہو کر ، اس کی کالہ کلپ کر دی ۔

زائد زبانیں ہمیشہ بول چال کی زبان سے اپنے مزاج ، لہجے ، آہنگ و اسلوب کی تشکیل کرتی ہیں ۔ رستمی نے بھی خاور نامہ فارسی کی سادہ و ہرکار زبان کا رومرہ اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کیا ہے ۔ رستمی کا ترجمہ

سلک خوشنود کی ”جنت سنگار“ سے فنی اثر کے اعتبار سے کمزور ہے ۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جو سہل مجمع ہیں اور جن میں نظم و نثر کی ترتیب ایک ہی رہتی ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ یہ عمل آج کا شاعر نہیں کر رہا ہے جب کہ زبان دھل گئی ہے کر ایک مہمار پر آ چکی ہے ۔ بلکہ آج سے تقریباً ساڑھے تین سو سال پہلے کا شاعر یہ کام اس وقت انجام دے رہا ہے جب زبان خود مہمار کی تلاش میں سرگرداں تھی ۔ شاہنامہ فردوسی نے ، اسلوب بیان و طرز ادا کی سطح پر ، جو کچھ خاور نامہ فارسی کو دیا اس کا ایک حصہ ترجمے کے ذریعے اردو زبان کے مزاج میں بھی شامل ہو گیا ۔ خاور نامہ اردو میں سینکڑوں الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جو آج اگرچہ ترک کر دیے گئے ہیں لیکن بھادی طور پر اسلوب بیان ، آہنگ و لہجہ اور طرز احساس کی وہ قوت اس میں موجود ہے جو آئندہ دور میں ایک ”سہمار“ کے طور پر قبول کر لی جاتی ہے اور جس پر خود جدید اردو اسلوب کی بنیاد قائم ہے ۔ ترقی یافتہ فارسی زبان کے سہارے ترجمے کی زبان بھی زور بیان سے آہٹا ہو جاتی ہے اور اسی وجہ سے رستمی کا اسلوب لیجاہور کے ادبی اسلوب سے الگ ہو جاتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کا تعلق برابر راست فارسی زبان اور اس کے اسلوب سے تھا ۔ مثلاً ایک موقع پر حضرت علی دشمن کو لکارتے ہیں اور اپنی بہادری و مردانگی کا اظہار و جزیہ انداز میں اس طرح کرتے ہیں :

میں او ہوں جو کہنچتا ہوں جب ذوالفقار

لہو سات بھرتا ہوں سب دشت و غار

میں او ہوں جو جھکڑے میں جنگی ہلنگ

منجے دیکھ کر ہارتا او ی جنگ

میں او ہوں جو اندر صفر کارزار

کالٹا ہوں ی میں سینہ ذوالخار

میں او ہوں جو جب ہاتھ لیتا ہوں تیغ

آہاتا ہوں آتش و دریا و میخ

میں او ہوں جو از زور بازوئے من

نہیں ہے فلک ہم ترازوئے من

میں او ہوں جو گردوں سے میرا کلاہ

سر سرکشان سے مری خاک راہ

میں او ہوں جو مجھ تاب ابروئے من  
نہیں دیکھے کوئی آنکھ ہو روئے من  
میں او سار ہوں جو ابھی از ہیج سوئے  
نہیں دیکھا لیٹ مجھ کوئی روئے

(زبور - ہمارے طہاس یا مہار علی علیہ السلام)

یہاں اظہار میں وہ قوت محسوس ہوتی ہے جو میدان جنگ کی نقشہ کشی کے لیے ضروری ہے۔ الفاظ میں تیزی و تندہی ہوتی ہے اور لہجے میں درشتی و افتخار بھی۔ توازن کے ساتھ ساتھ دشمن کو لٹکانے والی شخصیت کے بھاری بھرکم پن کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی و شاعرانہ عمل مثنوی میں جگہ جگہ ملتا ہے اور رستمی کے ترجمے کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیتا ہے۔ ترجمہ اتنا اچھا اور زوردار ہے کہ قدیم زبان و بیان کے معیار سے دیکھا جائے تو اصل معلوم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے رستمی اس دور کا ایک بڑا نام ہے۔ رستمی نے دکنی میں آکر جو کچھ لکھا وہ ہم تک نہیں پہنچا لیکن قدیم ریاضوں میں اس کی چند غزلیں بھاری نظر سے ضرور گزری ہیں۔ غزل، مثنوی کے مقابلے میں، کم اہم سمجھی لیکن شروع ہی سے ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے دکن کے ادبیات میں ملتی ہے۔ اس دور کی غزل کی روایت کے مطابق رستمی کی غزل کا موضوع بھی حسن و عشق کا بیان اور عورتوں سے باتیں کرنا ہے۔ یہاں شہزہ ہے اور ناز و ادا ہیں۔ شوخ مست، پرہ، محبوب کے وعدے اور ”مدہ“ ”مدہ“ ”لٹنے“ کا ذکر ہے۔ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ اولین قوش ہیں جن کی مدد سے قدیم اردو غزل کے ارتقا کا مطالعہ کر کے اس رجحان کو تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نقطہ عروج خود ولی دکنی کی غزل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کے پیش نظر رستمی کی یہ غزل دیکھیے :

مستی سوں چہل سچ میں جب مست اونٹے ہیں  
مخوشی سوں لین دو مہری ”مدہ“ کو لوٹے ہیں  
دو لین چہل دہک سو اس لوگ کہیں یوں  
ہاگن کے شکاراں کون ہو پرتا جو چھوٹے ہیں  
شہزے کبری بہائیاں کا لٹت غیر کیا ”ہوئے“  
عاشق کون ہو ہو پھر جو اچھے دل میں بھوٹے ہیں  
”رستان“ موکمن موت ہے منجہ کہنوں روٹھے ہیں  
ہو بات تو ”رستے“ کے نہیں گو کہ روٹھے ہیں

ہستے چمن عاشق کون ہو لہو نہ کھٹا  
برہا کے دکھانے وکھٹیاں آہوت کھوٹے ہیں  
دل عشق میں ”ٹوکڑے“ ہوا گر حیف نہ کرنا  
ساندے جو محبت نے جو کوئی دل جو ٹوٹے ہیں  
خوہاں کرے وعدے کون نکو رستی دل لاڑ  
غنیق کہے جس سوں وہی جھوٹ سوئے ہیں

رستمی کے ”خاور نامہ“ اور اس کی غزل میں دو الگ الگ اسلوب نظر آتے ہیں۔ ”خاور نامہ“ میں ”نیا اسلوب“، فارسی زبان سے ترجمے کی وجہ سے، جم کر سامنے آیا ہے اور غزل میں وہ ابھی آہستہ آہستہ جذب ہو رہا ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو ”خاور نامہ“ اور غزل کو الگ الگ کر رہا ہے۔

اس دور میں مثنوی کی صنف اتنی مقبول ہوئی کہ ہر شاعر کے دل میں یہ خیال جاگزیں ہو گیا کہ اپنے نام کو بقائے دوام دینے اور اپنی شہرت کو چارچاند لگانے کے لیے یہی صنفِ سخن بہترین ذریعہ ہے۔ صنعتی نے اپنے علم و فضل کے پیش نظر جب اپنے کام کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ عمر عربز کا ایک بڑا حصہ گزر گیا ہے لیکن اس نے ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں کیا جو بارگاہِ رستے۔ ابھی مثنوی ”قصہ“ ہے نظیر“ میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے کہ ایک رات وہ ایسی خیال میں غلطان و بھجان تھا اور خیالات فوج در فوج اُٹھتے چلے آ رہے تھے۔ مثنوی کے کل چراغ کے مانند کھلے تھے کہ یہ ات دل میں آئی کہ جگ میں جب ساہنار ہے۔ یہاں دائم حیات کسی کو نہیں ہے مگر وہ انسان زندہ رہتا ہے جس سے کچھ یادگار رہے :

اگر تجھ نے کچھ نا رہے یادگار تو جیتا نہ جیتا ترا ایک سار  
دل نے کہا کہ اولاد سے نام روشن رہتا ہے لیکن پھر یہ خیال آیا کہ سخن ہی غیر فانی ہے : ح

اسر لگ رکن سو سخن ہے سخن

سخن کی یہ قوت ہے کہ وہ ایک ہل میں آسمان سے کئی آفتاب لے آتا ہے۔ سخن کا بیان حق کا خزانہ ہے۔ یہ عالم الغیب کا گنج ہے۔ اس کا گزارا خدا عرسبز رہتا ہے۔ سخن ایک ایسا اصول مونی ہے جو ہر شخص کے ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے ہر صدف میں موتی نہیں ہوتا، ہر لالہ خوشبودار نہیں ہوتا، سب پتیل شیر لڑ نہیں ہوتے، سارے پرندے خوش ادا نہیں ہوتے، سارے ستارے آفتاب نہیں ہوتے، اسی طرح ”شعرِ سلیم“ بھی ہر شخص کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اس معاشرے میں شعر و شاعری بنیادی درجہ رکھتی تھی اور شاعری ہی سے لوگوں کی عظمت

ہرکھی اور لاپی جاتی تھی۔ اس بات کے دل میں آنے ہی صنعت کی طبعیت میں جوش پیدا ہوا اور وہ سوچنے لگا کہ وہ کس قسم کے ترانے چھڑے؟ کس حکایت کے دریا میں تیرے؟ کس من موہن یا گیدن کی حکایت بیان کرے؟ کس بادشاہ کی جنگ کی داستان سنائے؟ اس معاشرے کے جی دل پسند موضوعات تھیں اور شعر و ادب میں انہی موضوعات سے اپنے تخلیقی جوہروں کی داد لی جاتی تھی۔ وہ ابھی اسی ادھڑپن میں تھا کہ :

سو اتنے میں معلوم نے مجھ دل بھتر      کہا میں کہتا ہوں سو یو نظم کر  
تو آ اوس حکایت اُپر نظم کر      نہ ہندیا کینے دُرسوں توں نظم کر  
جب یہ الہام اس پر ”آشکار“ ہوا تو صنعتی نے اِسے فارسی میں لکھنے کا ارادہ کیا لیکن عزیزوں اور دوستوں کا اصرار یہ تھا کہ :

اِسے فارسی بولنا حقوق تھا      ولے کے عزیزان کون ہوں فوق تھا  
کہ دکھنی زبان سوں اِسے بولنا      جو سبھی نے فوق کمن بولنا  
ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ صنعتی کو فارسی زبان پر قدرت حاصل تھی اور وہ اس دور میں فارسی زبان کے عالم و شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا۔ فارسی کی بجائے دکھنی میں لکھنے کی وجہ، جہاں عزیزوں کا اصرار تھا وہاں دکھنی کا عام رواج بھی اس بات کا متقاضی تھا کہ اسی زبان کو اظہار کا وسیلہ بنایا جائے تاکہ ہر شخص اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ اس طرح اس کا وہ مقصد بھی کہ کوئی ایسا کام کیا جائے جو یادگار رہے، پورا ہو سکتا تھا۔

جب زبان کا مسئلہ طے ہو گیا تو صنعتی کے سامنے اسلوب کا مسئلہ آیا۔ اس وقت تک فارسی کے اثرات زبان و بیان اور طرز فکر پر گہرے ہو چکے تھے اور فارسی اسلوب اس دور کا ”جدید اسلوب“ تھا۔ اپنی مثنوی لکھتے وقت صنعتی نے پورے معاشرے کی ”آسانی“ (آسانی) کا خیال رکھا اور طے کیا کہ وہ، بے جاہوری اسلوب کے برخلاف، اس میں سہسکرت کے الفاظ کم از کم استعمال کرے گا اور اِسے ایسی عام زبان میں لکھے گا جو آسانی سے سب کی سمجھ میں آ سکے :

رکھیا کم سہسکرت کے اس میں بول      ادک بولنے نے رکھیا ہوں اسول  
جسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے      سو دکھنی زبان اس کو آسان ہے  
سو اس میں سہسکرت کا ہے مراد      کیا اس نے آسانی کا سواد  
کیا اوس نے دکھنی میں آسان کر      جو ظاہر دسیں اس میں کئی کئی ہنر  
ہنرمندی اس میں ہے بے حساب      کہ تا ہند گبران کون ہووے ثواب

صنعتی نے یہ ساری باتیں ”قصہ بے نظیر“ میں بیان کی ہیں۔ ان سے لہ صرف اُس دور کے تخلیقی گوشتوں، انداز فکر و نظر اور شعر و شاعری کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ خود اس مثنوی کو لکھتے وقت جو اثرات کام کر رہے تھے اور جو دہنی و ظہنی کیفیات صنعتی پر حاوی تھیں، ان کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس مثنوی میں گہرے فنی شعور، تخلیقی کاوش اور ایک ایسے ہونے دریا کا ما احساس ہوتا ہے۔ اس میں روانی بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کی پرواز بھی۔ اس مثنوی میں قدر اول کی تخلیقی شان اور آج دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف وہ پہلے سے طے کو لیتا ہے کہ اِسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے، اور شعوری طور پر اس میں فنی ”ہنرمندی“ پیدا کرتا ہے۔ وہ ان خیالات پر بھی روشنی ڈالتا ہے جو شاعری کے لیے ضروری ہیں؛ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ ”ہلن“ کے لیے قبیل کی بلند پروازی، بیان کی حلاوت و شیرینی اور اختصار و دلپذیری بنیادی شرائط ہیں۔ سخن میں ”حق کے بیان“ اور محنت سے نمک پیدا ہونا ہے۔ ”حق کا بیان“ جذبات و احساسات کا سچائی اور خلوص کے ساتھ اظہار ہے۔ اس معیار کو صنعتی ”شعر سلیم“ کا معیار بتاتا ہے۔ تخلیقی شعر و ادب کا یہی وہ معیار ہے جو آج تک قائم ہے۔ ”قصہ بے نظیر“ کو اپنی سچی یادگار بنانے کے لیے صنعتی نے اس میں یہ تمام خصوصیات پیدا کرنے کی کوشش کی۔ شعور کی سطح پر اتنے گہرے اور واضح فنی احساس کا اظہار اتنی تفصیل و باقاعدگی سے صنعتی سے پہلے کسی شاعر نے نہیں کیا یا کم از کم ہم تک نہیں پہنچا۔ جب ہم اس دور کی دوسری مثنویوں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں ”قصہ بے نظیر“ میں مفہمی کی ”چندر بدن و سہار“، مرزا بقیم کے ”فتح نامہ بکھبری“، ابن کی ”بہرام و حسن بانو“، خشتود کی ”جنت سنگار“، حسن شوقی کے ”میزبانی نامہ“ سے کہیں زیادہ شاعرانہ خصوصیات، فنی اہتمام، زور، قوت اور روانی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں ”سخن“ کا ایک نیا معیار اپنے نقش و نگار بناتا ہے جو پہلے معیار سے ممتاز بھی ہے اور آئندہ دور کی روایت سے براہ راست پیوست بھی۔

صنعتی کے حالات زندگی کے بارے میں ہماری معلومات اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اس اتنا معلوم ہے کہ صنعتی بے عادل شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اور چونکہ اس نے ”قصہ بے نظیر“ میں سلطان بے عادل شاہ کی مدح میں ایک باب قائم کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کے دربار



سے وابستہ تھا۔ شاید یہ وہی ابراہیم خاں صبیہ ہے جس کا ذکر ہم لائے۔  
 (۱۰۵۱/۱۶۸۱ع) میں ظہور ابن ظہوری نے ان الفاظ میں کیا ہے :  
 ”در ذرقہ یابی و نکته دانی موجب است کہ از قلم تفکرتش برخاستہ و  
 از نازکی بیانش موسس سیراب با گرامتگی زبان خود را آراستہ ۔ در بزم کلم  
 سخن ستجیش شعر نہبان۔ سخن رس را تا مصرع نفس موزوں آو سینہ  
 بر زلد دم زدن خیال محال است ۔ الدازہ بلندش کندے است کہ بر کنکرہ  
 گردوں پیچیدہ و فکر فلک پیوندش صد بند ایست کہ سرگرم شکار ملک و  
 ملک گردیدہ و قصیدہ و غزل و معنی پیچیدہ و معانی رنگیں پر خجستہ۔“  
 اور جیسا کہ اہل تحقیق نے لکھا ہے کہ صبیہ ”کاتب کی غلطی سے بکڑ کر  
 صنعتی ہو گیا۔“ وہ خصوصیات جو ظہور نے صبیہ کے بارے میں ”ہند نامہ“  
 میں لکھی ہیں ”قصہ بے نظیر“ میں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ ”قصہ بے نظیر“  
 سے جہاں اس کی فارسی دانی کا پتا چلتا ہے وہاں اس کا تفکّر، اس کا شعور،  
 علمی گہرائی، فنی نکات پر اس کی نظر اس بات کی مزید گواہی دیتے ہیں کہ  
 معمولی حیثیت کا کوئی شاعر تخلیقی مسائل کے بارے میں اس طور پر نہیں سوچ  
 سکتا تھا۔ اس لیے جب تک کوئی اور بات سامنے نہ آئے صنعتی اور ابراہیم خاں  
 صبیہ کو ایک مان لینے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے۔

صنعتی نے قصہ بے نظیر ۱۰۵۵/۱۶۸۵ع میں لکھا جس میں حضرت  
 نیم الصاری صحابی کے عجیب و غریب اور حیرت انگیز واقعات کو، صحت  
 روایت کے ساتھ، مربوط و متوازن قصے کی شکل میں، فنی شعور کے ساتھ قلبند  
 کیا۔ حمد، نعت، مثبت، تعریف، سخن، تعریف، عادل شاہ اور وجہ تالیف

۱۔ حمد نامہ : (قلمی) ، مملوکہ افسر صدیقی اسروہوی ۔

۲۔ اردو شہ پارے : ص ۴۴ : مقدمہ قصہ بے نظیر : مرتبہ عبدالقادر سروری ،  
 ص ۲ : دکن میں اردو : کراچی ۱۹۶۰ع ، ص ۱۶۱ ۔

۳۔ ایک مثنوی بلغم و فغفور مصنفہ شیخ داؤد صنعتی مطبوعہ مطبع ہمدردی بمبئی  
 ۱۲۹۱ ہجری نظر سے گزری جس کا سنہ تصنیف ۱۱۵۹ھ ہے اور جس میں  
 مصنف نے بتایا ہے کہ مخدوم حسینی کے نامی خلیف نے اسے ایک کتاب  
 لا کر دی اور کہا کہ اسے نظم دکھانی میں کر دو۔ لیکن یہ وہ صنعتی نہیں  
 ہو سکتا جس کا ذکر اوپر آیا ہے۔ (ج۔ ج)

۴۔ ہزار ایک پر سال پنجہ و پنج ہونے تب ہوا ہر جواہر ہو گنج  
 (”قصہ بے نظیر“ مطبوعہ)۔

کے بعد ۱ جو ۵۰۰ اشعار پر مشتمل ہیں ، مثنوی کو صنعتی ایک ڈرامائی انداز سے  
 شروع کرتا ہے۔ بعد نماز فجر جب حضرت عمر وعظ فرما رہے تھے ، ایک عورت آئی  
 اور کہا کہ چار سال سے اس کا شوہر لاپتا ہے۔ وہ بھوک ماری ہے۔ اسے عقد ثانی  
 کی اجازت دی جائے۔ حضرت عمر نے اسے تین سال اور انتظار کرنے کے لیے کہا  
 اور اس کے نان و نفقہ کا انتظام کر دیا۔ جب تین سال گزر گئے اور اس کا شوہر  
 پھر بھی نہ آیا ، وہ پھر حضرت عمرؓ کے سامنے حاضر ہوئی۔ اس بار عمر نے اسے  
 صرف چار ماہ انتظار کرنے کے لیے کہا۔ جب چار ماہ بھی گزر گئے تو وہ پھر  
 حاضر ہوئی۔ اس بار حضرت عمر نے اسے عقد ثانی کی اجازت دے دی اور ایک  
 لوجوان سے اس کا نکاح پڑھوا دیا۔ وہ لوجوان اس عورت کے گھر گیا اور ساری رات  
 عبادت میں گزارنے کا ارادہ کیا۔ وہ عورت جب وضو کرنے کے لیے آنکھ میں آبی تو  
 اسے ایک ٹھف و نزار شخص کھڑا ملا۔ اس نے عورت سے مخاطب ہو کر کہا کہ  
 میرا نام نیم انصاری ہے۔ عورت کو یقین نہیں آیا۔ وہ اسے کوئی جن سمجھی۔  
 صبح کو یہ مقدمہ حضرت عمر کے سامنے پیش ہوا۔ حضرت عمر نے حضرت علی  
 کو یہ بات بتائی تو انھوں نے کہا کہ آنحضرتؐ نے یہ بات ان سے کہی تھی۔  
 پھر نیم انصاری نے حضرت علی سے سب واقعات بیان کیے کہ کس طرح ایک  
 دیو انھیں اٹھا کر لے گیا اور ہانپوئی طبع پر جا بیٹھا۔ وہ کن کن مصائب اور  
 مشکلات سے گزرے اور طرح طرح کے آفات و بلیات کا مقابلہ کرتے ، حضرت اباس  
 و حضرت خضر کی مدد سے سات سال چار ماہ میں مدینہ واپس پہنچے ہیں۔ حضرت علی  
 نے یہ واقعات سن کر فرمایا کہ یہ صحیح ہیں۔ نبیؐ نے مجھے ان کی خبر دی  
 تھی۔ اس کے بعد حضرت نیم انصاری کو غسل کرایا گیا اور وہ عورت ان کو  
 دے دی گئی۔

صنعتی نے عجیب روایت اور ماثوق الفطرت واقعات کو حضرت نیم انصاری  
 کے قصے سے اس طور پر مربوط کر دیا ہے کہ بڑھنے والے کو یقین آ جائے۔ اس  
 کی تصدیق حضرت علی کی زبانی لیں گے حوالے سے کرائی گئی ہے تاکہ بڑھنے  
 والے پر اس کی صحت و صداقت کی تسکین ہو جائے۔ یہاں تک کہ وہ دعا بھی ،  
 جس کو بڑھ کو نیم انصاری بلاؤں کا مقابلہ کامیابی سے کرتے ہیں ، مقام دوم  
 سے چلے دے دی گئی ہے تاکہ بڑھنے والا اس قصے کے بیچ و خم اور حیرت لاک  
 باتوں کو مذہبی عقیدت مندی کے ساتھ قبول کر لے۔ شروع ہی سے صنعتی شعوری  
 طور پر یہ کوشش کرتا ہے کہ قصے کی صداقت اور واقعات کی صحت کے سلسلے

میں یقین کا احساس پیدا کیا جا سکے۔ مثنوی میں جو جو کردار مثلاً دجستال، حضرت الیاسؑ، حضرت خضرؑ، حضرت عیسیٰؑ اور ہمیم الصاریؑ آئے ہیں ان کی تفصیل بھی عام روایت سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ مثنوی میں دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے۔ مزاج کے اعتبار سے یہ مثنوی داستانِ عناصر سے مرکب ہے۔ اس میں قصہ در قصہ بھی بیان کیا گیا ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے بھی مدد لی گئی ہے۔ غیر معمولی واقعات بھی روایت کے سہارے قابلِ یقین بن جاتے ہیں۔ پھر جیسا کہ داستانوں میں طویل ہجر کے بعد وصال کی منزل آتی ہے، قصہ بے نظیر میں بھی ہمیم الصاری سات سال چار ماہ لاپتا رہنے اور طرح طرح کی مشکلات سے گزرنے کے بعد آخر کار اپنی بیوی سے آ ملتے ہیں۔ استعجاب، ڈرامائی انداز اور ناقابلِ یقین باتوں کو قابلِ یقین بنا کر لطیفی طریقے سے پیش کرنا اس مثنوی کی وہ خوبیاں ہیں جو ہمیں اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتیں۔

زورِ بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اس دور میں ممتاز حیثیت کی مالک ہے۔ پوری مثنوی کے مزاج پر، اس کے اسلوب و آہنگ پر، ذخیرۃ الفاظ و تراکیب پر فارسی اسلوب کا اثر غالب ہے۔ چنانچہ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ایک نیا اسلوب نیا معیار سخن بن کر تخلیق کی راہوں کو کشادہ کر رہا ہے۔ ”نورس“ کے بعد جب ہم عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اندازِ فکر اور طرزِ ادا میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ہمیں اس کے ہاں یہ آواز کھل کر سامنے آتا ہے۔ ہد علی بن عاجز کی دونوں مثنویوں میں اس کے خد و خال اور اجاگر ہوتے ہیں۔ ملک خسروش کے ہاں اس کی ایک دی دی سی شکل بنتی ہے۔ لیکن صنعتی کے ہاں یہ رنگ سخن ایک باقاعدہ شکل میں سامنے آ جاتا ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک نئی بلندی کو چھو رہی ہے۔ صنعتی کے ہاں اکثر و بیشتر عربی فارسی الفاظ صحیح تلفظ کے ساتھ شعر میں استعمال کیے گئے ہیں۔ چنانچہ اسلوب کے لحاظ سے وہی مزاج و معیار نظر آتا ہے جو اچھی فارسی مثنویوں کی خصوصیت ہے۔ اسی لیے اس مثنوی کی بے ساختگی، برجستگی اور روانی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ یہ مثنوی بجاہر کی ادبی روایت میں ایک تبدیلی، ایک موڑ کا دوجہ رکھتی ہے خصوصیت کے ساتھ حمد سے لے کر آغازِ قصہ تک کا حصہ شاعرانہ اعتبار سے وسیع ہے۔ چنانچہ صنعتی کا اشہبِ فکر آزادی کے ساتھ دوڑتا ہے اور اس کے قبیل، فکر اور تخلیق و تقلیدی صلاحیتوں کو سامنے لاتا ہے۔ مثنوی کا یہ حصہ آج بھی اردو کے معیاری اسلوب سے بہت قریب ہے؛ مثلاً

حمد کے یہ چند شعر دیکھیے :

تفا بول اول تون جبعان کا  
اسی عشق سوں اس کو پیدا کیا  
زمیں پر شیاطین کوں غوار کر  
توں پیدا کیا ہے سو موسیقی کو یوں  
ہوا جب مرضِ سخت ایوب کوں  
دکھا ہوسفرِ حسن کا یک جلا  
توں گر خضر والیاس کوں یک مدد  
توں یوں دوستی کا مددگار ہے  
جو خستہ ہے جتن و الحان کا  
سو اپنی محبت سوں پیدا کیا  
رکھیا نسلِ آدم کوں گزار کر  
کیا عرق پانی میں فرعون جون  
شفا دے کیا ہل میں اس خوب کوں  
زلیخا کے دل کوں کیا مبتلا  
دیا ان کوں بخشی حیاتِ ابد  
بیز شرک سب کوں تون غفار ہے  
سخن کی تعریف میں یہ چند شعر دیکھیے جن سے صنعتی کی فکر اور اسلوب

دونوں پر روشنی پڑتی ہے :

سخن گنج ہے عالم الغیب کا  
سخن بادشاہِ جہاں گیر ہے  
سخن کا عجب کچھ لوی باز ہے  
عجب ہے سخن کا شجر سر بلند  
سخن کا عجب مرد ہے ہالیقی  
سخن گر نہوتا تو اے لیک ذات  
سخن نہیں ہے عالم الغیب کا  
سخن کا صدا سبز گزار ہے  
سخن موج زن ملک لاریب کا  
سخن مس کے عالم کوں اکسیر ہے  
ازل تا ابد جس کوں پرواز ہے  
عجب ہے سخن کا سند اوجمند  
سدا دار دیدار لوس ہے لعین  
نہوتا کدہی شش جہت شش جہات  
سخن کش ہے جہب کے حبیب کا  
سخن کا صدا گرم بازار ہے

یہ وہی اندازِ بیان ہے جو فارسی شاعری میں نظر آتا ہے۔ پوری مثنوی کے زبان و بیان پر جی طرز، یہی لہجہ اور یہی اندازِ بیان غالب ہے۔ پھر جس طرح صنعتی نے دہو، ہری، جنگل، میدان، دشت، صحرا، دن، رات، باغ و گلزار کے حلقے کھینچے ہیں ان سے زندگی کا احساس ہوتا ہے اور ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ حضرت ہمیم الصاری صبح کو جب اس جنگ سے روانہ ہوئے جہاں رات انہوں نے گزاری تھی تو احساسِ تنہائی انہیں بہت پریشان کرتا ہے۔ اس کا اظہار صنعتی اس طرح کرتا ہے :

دو رستا درختانِ گل ساہ دار  
رجتا دشت صحرا روتا باغ تھا  
انہا ہوشاں پر نہ تھے دوستان  
دے ہاٹ سرسبز جونِ نو بہار  
ولے بیکوں تنہائی کا داغ تھا  
کہ زلداں ہے بے دوستان ہستان

لہ کس سات صحبت نہ کس سات بات لہ تھا جز خدا کوئی میرے سنگات  
 لہ ہم جنس واں کوئی بھکوں ملیے چندر سور ہمارے میرے چلے  
 چندر ہور سرج حال بھ دیک کر کلاوے جلاوے گکن کے اوپر  
 غرض کہ قصے کی ترتیب ، خارجی مناظر اور جذبات و احساسات کی تصویر  
 کشی ، حسن ادا اور زور بیان کے اعتبار سے صنعتی کی یہ مثنوی آج سے تقریباً  
 سو تین سو سال چلے گئے قدیم اردو ادب میں گوہر شب چراغ کی حیثیت رکھتی  
 ہے اور یہ واقعی ایک ایسی یادگار ہے جو اس کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ زندہ  
 رکھے گی ۔ صنعتی کی اس مثنوی کی حیثیت اس پہل کی سی ہے جس پر سے گزر کر  
 قدیم ادب طرز احساس و اسلوب کی نئی روایت کی طرف بڑھنے لگتا ہے ۔ قدیم اردو  
 کی روایت میں حسن شوق کی حیثیت بھی ایک ایسی ہی درمیانی پہل کی ہے جس پر  
 سے گزرے بغیر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا ۔

☆ ☆ ☆

پانچواں باب

## غزل کی روایت کا سراغ

(حسن شوق م - ۱۶۳۳ ع ۲)

اس دور میں فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات صرف عادل شاہی اور  
 قطب شاہی سلطنتوں کے حدود ہی میں آہستہ آہستہ جنب ہو کر اردو زبان کے  
 راگ رنگ کو نہیں بدل رہے ہیں بلکہ پوری سرزمینِ دکن میں یہ تہذیبی عمل اور  
 لسانی تبدیلیاں جاری ہیں ۔ حسن شوق کے کلام میں ، جو نظام شاہی سے وابستہ  
 تھا ، یہ رنگ و آہنگ اردو شاعری کو ایک خاص شکل دیتا ہوا سامنے آتا ہے ۔  
 حسن شوق اپنے دور کا محکم الثبوت استاد تھا ۔ اس کی زندگی کا زیادہ حصہ  
 نظام شاہی سلطنت میں گزرا لیکن جب مغلوں نے ۱۶۰۰ ع میں نظام شاہی سلطنت کو  
 فتح کیا اور بالآخر ۱۶۳۳/۵۱.۰۴ ع میں شاہجہاں کے سولہ سالار مہابت خان نے  
 دولت آباد اور کھڑکی کے قلعے فتح کر کے حسین نظام شاہ (۱۶۳۰ ع - ۱۶۳۳ ع)  
 کو گوالیار کے قلعے میں نظر بند کر دیا تو اس سسکتی اور دم ٹوڑتی سلطنت کا  
 ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو گیا ۔ سلطنت کے آخری دنوں میں جب انتشار نے  
 نظام شاہی سلطنت کو چاروں طرف سے گھیر لیا تو بوڑھا حسن شوق بھی عادل شاہی  
 سلطنت میں آ گیا ۔ حقیقت السلاطین<sup>۲</sup> سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۶۳۳/۵۱.۰۴ ع  
 میں عادل شاہی منبر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ اُس وقت عادل شاہی  
 سلطنت میں سلطان ہند کا دور حکومت تھا ۔ شعر و شاعری اور علم و ادب کی  
 فضا سے ہر امن سلطنت مستور تھی اور ایک دل بادشاہ کی علم پروزی سے بیجاپور

۱۔ دیوان حسن شوق : مرتبہ جہیل جالبی ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ،

کراچی ، ۱۹۷۱ ع ۔

۲۔ حقیقت السلاطین : مولا نظام الدین احمد ، ص ۱۴۶ ، مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو

حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۱ ع ۔

جنگ کا رہا تھا ۔

حسن شوق کی صرف دو مشویاں اور ۳۱ غزلیں ہمیں ملی ہیں ۔ ایک مشنوی "فتح نامہ" نظام شاہ" ہے جو جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۸/۸۹۷۲ع) کی فتح کے موقع پر لکھی گئی اور دوسری مشنوی "بیزنی نامہ" ہے جو نواب مظفر شاہ کی لڑکے سے سلطان مراد عادل شاہ کی شادی کے موقع پر لکھی گئی ۔ ایک قدیم بیاض سے معلوم ہوا کہ حسن شوق نے شاہ حبیب اللہ (۴۰-۱۰۳۱/۱۶۳۱ع) کے انتقال پر "قطب آخر الزمان" کے الفاظ سے تاریخ وفات لکائی تھی ۔ جیسا کہ گزر چکا ہے ، "حلیۃ الصلاطین" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۳۳/۱۶۳۲ع میں وہ عادل شاہی سفیر کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا ۔ گویا ۱۰۳۳/۱۶۳۲ع میں حسن شوق زندہ تھا ۔ ۱۵۶۸/۸۹۷۲ع اور ۱۰۳۳/۱۶۳۳ع کے درمیان ۱۷ سال کا عرصہ ہوتا ہے ۔ اگر ۸۹۷۲ میں اس کی عمر ۲۵-۲۶ سال بھی مان لی جائے تو ۱۰۳۳ میں اس کی عمر ۹۷ سال کے قریب بنتی ہے اور اس عمر تک کسی کا زندہ رہ جانا تاریخ کا کوئی عجیب و غریب واقعہ پرگز نہیں ہے ۔ حضرت گیسو دیاز نے ۱۰۵ سال کی عمر پائی ۔ شاہ باجن کے والد نے ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی اور خود شاہ باجن ۱۲۳ سال کی عمر تک زندہ رہے ۔ ابن نشاطی نے اپنی مشنوی "بھولین" (۸۱۰۶۹) کے ایک شعر میں حسن شوق کو اس طرح یاد کیا ہے :

حسن شوق اگر ہونے ہو لی الحال ہزاروں بھیجتے رحمت عہ اہوال  
گویا جب "بھولین" لکھی گئی اس وقت حسن شوق وفات پا چکے تھے ۔ اس طرح ہم حسن شوق کا سنہ ولادت ۸۹۸۸ اور سال وفات ۱۰۳۳ اور ۱۰۵۰ کے درمیان متعین کر سکتے ہیں ۔

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوق ایک مشنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے ۔ "فتح نامہ" نظام شاہ" ، جو موجودہ شکل میں ۶۱ اشعار پر مشتمل ہے ، دکن کی مشہور جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۸/۸۹۷۲ع) کی فتح پر حسن شوق نے مرتب کیا تھا جس میں اپنے مری "حسین نظام شاہ کو غافل تالیکوٹ قرار دیا ۔ یہ جنگ وجیانگر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ ، علی عادل شاہ اول ، حسین نظام شاہ اور برہد شاہ کی متعدد افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکست فاش ہوئی اور وجیانگر کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ

کے لیے ختم ہو گئی ۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے ، جیسا کہ مشنوی سے معلوم ہوتا ہے ، سخت نفرت اور دشمنی تھی ۔ وہ کسی نہ کسی جانیے نظام شاہی سلطنت پر حملہ کرتا رہتا تھا ۔ دکن کی مسلم سلطنتوں میں آپس میں اتفاق تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دکن کے بڑے حصے پر قابض ہو گیا اور طاقت ، دولت و ثروت کے سلسلے میں ایسا چہرہ ہوا کہ مسلمانوں کی بے عزتی کرنا اس کا شیوہ بن گیا ۔ تاریخ فرشتہ ۱ میں لکھا ہے کہ "ہندو مسحدوں میں گھس آنے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور گیتوں کی پرستش کرتے ۔ رام راج مذہب اسلام کو اس قدر حقیر سمجھنے لگا تھا کہ محلان ایلچیوں کو دربار میں آنے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی عنایت کر کے ان سے ملاقات کرتا تو ان کو بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے لکڑی و گھروں کے ساتھ محلان ایلچیوں کو بہت دور تک پیادہ یا اہی سواری کے ساتھ دوڑاتا ۔" دکن کی مسلم سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا ۔ کبھی ایک کا ملک دبا لیتا اور کبھی دوسرے کا ۔ مسلسل ذلت اور خطرے نے ان چاروں بادشاہوں کو مجبور کیا کہ وہ آپس میں متحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں ۔ مصطفیٰ خان اردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و پیمان قائم ہوئے ، آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے اور جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہو گئیں ۔ جنگ میں حسین نظام شاہ قلب میں تھا ۔ محنت پر علی عادل شاہ اور سسرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی برہد شاہ تھے ۔ رام راج نے اپنے ادیبوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ و ابراہیم قطب شاہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ انہیں ان کی بقیہ عمر تک لوہے کے پھروں میں قید رکھیں " ۔ چنانچہ گھمسان کی لڑائی ہوئی اور متعدد افواج کے تیر اکھڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی بہادری و جرات نے ان کھم کاڑ دے ۔ رام راج قتل ہوا اور متعدد افواج نے وجیانگر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ فتح کے جشن منانے گئے اور حسن شوق نے منظوم فتح نامہ حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا ۔

فتح نامہ" نظام شاہ میں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے ۔ اس اعتبار سے احمد نگر کا نقطہ نظر ، جنگ تیارہاں ، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔

۱- تاریخ فرشتہ : جلد چہارم ، ص ۹۳ ، دارالطبع جامعہ خلیفہ ۱۹۳۲ع ۔

۲- تاریخ وجیانگر : بشیر الدین احمد ، ص ۲۸۹-۲۹۰ ۔

۱- بیاض النجمن شرق اردو پاکستان ، کراچی (فلمی) ۔



مثنوی کے ابتدائی حصے میں اس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے جو چاروں سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تصور، بیان اور تفصیل اس طور پر سامنے آئے ہیں کہ باقی سارے بادشاہ غالب ہو جاتے ہیں اور مثنوی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ صرف حسین نظام شاہ بھری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

فتح نامہ نظام شاہ کی ہیئت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد مختلف عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب ایسا جیسا کہ اُس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ مثنوی میں دکن کے سیاسی حالات کا اس منظر بیان نہیں کیا گیا ہے۔ مثنوی کے صرف سات اشعار میں اس اتحاد کا ذکر کیا ہے جو سلاطین دکن کے درمیان ہو گیا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ حسین نظام شاہ اور رام راج کے دربار دکھائے گئے ہیں۔ قاصد ایقام لانے اور لیے جانے دکھائے گئے ہیں۔ حسن شوق نے لفظوں سے ایسا نقشہ چڑھا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جوش اور جذبات کو توازن کے ساتھ، آہستہ آہستہ، ابھارا گیا ہے۔ رام راج اپنے وزیروں سے مشورے کے بعد حسین نظام شاہ کو لکھواتا ہے کہ وہ فلاں فلاں چیزیں بطور خراج کے بھیج دے۔ اس فہرست میں نہ صرف وہ اشیا شامل تھیں جو حسین کی خاندانی روایت کا حصہ تھیں بلکہ اس میں اس کے وزیر اور سپہ سالار رومی خاں، مخدوم خواجہ جہاں اور لشد خاں وغیرہ کے نام بھی شامل تھے۔ یہ بھی لکھا تھا کہ اپنی ملکہ غونزا بہاؤ کی پائل بھی بھیجے۔ ساتھ ساتھ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے اور مکتہ کی جگہ جنگوں کی پوجا کیا کرے۔ اگر یہ چیزیں ایک ایک کر کے نہ بھیجیں تو:

نہ ترکان کو چھوڑوں نہ نری کہاں اگر گرو رستم ہو حاضر خاں  
نہ آپر بہتور تا آب نریدا نہ چھوڑوں تولکر نہ چھوڑوں گدا  
نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایان ہند نہ چھوڑوں کدھیں کدخدایان سند  
نہ چھوڑوں ملا پور نہ چھوڑوں نقیر نہ بڑکا نہ بڑکا نہ ہرنا نہ ویس  
کروں دور بنیاد اسلام کی جو سامنے مہرا ہے جگت رام کی  
ہری داس قاصد یہ ایقام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو چاں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کی بردباری، بہادری اور ہندو کردار کو صرف ایک شعر سے بڑی خوب صورتی سے ابھارا ہے:

سولرمان جب آن حاجب دیا سے شاہ من لب بہستم کیا

اس کے بعد جنگ کی تیاری، فوجوں کے کوچ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ جنگ کا بیان بھی دلچسپ اور وندتی ہے۔ گھوڑوں کا رن پڑا۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت دکھائی کہ کشتیوں کے پھٹنے لگا دیے۔ رام راج زندہ پکڑ کر نظام شاہ کے سامنے لایا گیا اور اس کے حکم سے اس کا سر تن سے جدا کیا گیا۔ اس کے بعد متعدد افواج و جہانگیر میں داخل ہوئیں اور شہر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ اس کے بعد دعائیں اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

”فتح نامہ“ اردو میں آج سے تقریباً سوا چار سو سال پرانی اردو کا نمونہ ہے۔ یہ مثنوی برہان جانم کے ”ارشاد نامہ“ ۱۰۹۹ھ/۱۶۸۲ء، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی ”کتاب نووس“ ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۷ء اور عیدل کے ”ابراہیم نامہ“ ۱۱۱۲ھ/۱۶۹۷ء سے بھی قدیم تر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندو قلی قطب شاہ اور جگت گرو جانم سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اردو کتنی ترقی کر چکی تھی اور اس کا کینڈا اور رنگ روپ کیا تھا؟ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب پر فارسی اثر نمایاں ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی علاقے کی زبان پر بھی دسویں صدی ہجری میں فارسی اثرات اچھی طرح اپنا رنگ بجا چکے تھے اور ”کدم وژندم راؤ“ والی ہندوی روایت دم توڑ چکی تھی۔ صرف بجاہوری کی زبان اور اسلوب پر ہندوی روایت کی چھاپ باقی تھی۔

حسن شوق کے ”فتح نامہ“ میں شاعرانہ اظہار بیان بھی ہے اور موقع و محل کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ زور بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ بھی۔ اس قدرت بیان نے شوق کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی ہے کہ آج اپنا زمانہ گزر جاتے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہو جاتے کے باوجود شاعرانہ اثر انگیزی اور جذبات کا آثار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی کے مطالعے سے نہ صرف شوق کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود اردو زبان میں، بڑے موضوعات کو، طویل نظموں کے ذریعے بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو چکی تھی۔

مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ایک حسین نظام شاہ کا اور دوسرا رام راج کا۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر، جری سورما، اعلیٰ منقام اور عادل و عاقل بادشاہ کے روپ میں سامنے آیا ہے جس میں رواداری بھی ہے اور شرات بھی۔ رام راج ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جس میں ”نودولیا این“ (ہیچوڑا این) اور گھمٹ ہے، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی کو خاطر میں نہیں لایا۔ جو انتہائی ظالم، سفاک، متکبر، سخت متعصب،

تنگ نظر، بد تہذیب اور غصیل ہے، جس کے ہاں ہم فرہ اور عدل لایو ہے۔  
 مثنوی پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے محبت اور رام راج سے نفرت کا شدید  
 احساس پیدا ہوتا ہے۔ جب رام راج قتل کیا جاتا ہے اور اس کا سر ٹرنے پر چڑھایا  
 جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے سرے سے  
 جہاں پاک ہو گیا ہے۔ اس کی موت کا غم مثنوی کے ایک ہیے مقام پر جایا  
 جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف نفرت کی آگ بری طرح  
 بھڑک رہی ہے۔ جب رام راج سنگھاسن میں بیٹھا، اشرافیوں اور سونے کے  
 ڈھیر رکھنے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے بیان سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ  
 ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت نفرت کا اظہار کرے اور جب جنگی ہاتھی  
 اُسے اپنی سونڈ میں لپیٹ کر سوار کے پاس پہنچا دیتا ہے تو اس کے دل کی کلی  
 کھل جاتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوق شعوری طور پر ایسے اشعار لکھنا  
 ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہ شعوری فنی عمل پوری  
 مثنوی میں نظر آتا ہے۔

حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ، جب وہ رام راج کا چلا خط پڑھ کر  
 اپنے وزیروں کو مثنوی کے لیے طلب کرتا ہے، جس طور پر جایا گیا ہے اور  
 جس انداز سے حسین لکھنا دکھایا گیا ہے، عرش و فرش سے محسوس ہوتے ہیں اور  
 پڑھنے والے میں جوش و جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ جوش زبان مثنوی میں ملتا  
 ہے۔ جب فوجیں میدان جنگ کے لیے کرج کرتی ہیں تو حسن شوق فنی کمال  
 کے ساتھ اس منظر کو ہوں پیش کرتا ہے:

ہر شہر و کشور نے غازی چلے، مچھلے، مفل، فرق و نازی چلے  
 ہر ویش سیدے چلے داولے، آجب و راست افغان رن داولے  
 طبل ٹھوک کرتائے زریں دمان، چلایا تند جیوں اژدہاے دمان  
 کمر بند، ترکش، سناسا سو خول، نہ دکنی نہ روسی نہ سامنے مغول  
 چلایا کوچ ہر کوچ شاہر دکن، کہا، چار آہن، زرہ، بیرین  
 پوری مثنوی میں ایک رونی، ایک تیز بھاؤ کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی  
 وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھنے والے وقت جدید تنقظ اور سائنس و متحرک کا  
 خیال نہ رکھا جائے۔ اس رونی میں ایک ایسے ایک احساس ہوتا ہے جیسے  
 لاشے بچ رہے ہوں۔ حسن شوق لفظوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور  
 ایک کا احساس اس کی شاعری کا بنیادی وصف ہے؛ مثلاً اس فنی عمل کے لیے  
 وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترویج سے استعمال کرتا ہے جس میں ایک ہی حرف کا

بار بار استعمال ہوتا کہ ان حروف کی آوازوں کی تکرار اور تکرار سے ایک ایسا  
 آہنگ و لہجہ پیدا ہو جو شاعرانہ فضا کو اثر انگیز بنا دے۔ مثلاً:

نظامیاں کوں فرمان ہو لیکھ توں، جینے قعدے بندوی سیکھ توں  
 سو گوہند جنگ دیو گوہل ہے، سو رکھ ہال کربال دیال ہے  
 ایک اور جگہ:

ہلے دھرت گرو چلے ہادل، گرج گھن گھٹا میک مانے جنگل  
 کرل ایک ہایک ملایا کامکار، پنور ڈھال ڈھولے ڈھلے لامدار  
 اسی طرح یہ چند مصرعے دیکھیے:

ع: جگا جوت جگ جھاپ جگ پاوڑا

ع: سو منگل منگل سو جنگل کے جو

ع: سو نا دنگ یی دنگ بر دنگ میں

اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن شوق کو رزم و بزم  
 دونوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ موقع و محل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا  
 ہے۔ بھر جیسا کردار ہے، زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کرتا ہے۔  
 رام راج کے زبان و بیان حسین نظام شاہ سے مختلف ہیں۔ مثنوی سے دونوں کی  
 طرز معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ رام راج مسلمانوں سے  
 نفرت دلا کر، اسلام کے خلاف جذبات ابھار کر وزیروں اور لشکریوں میں جوش  
 پیدا کرتا ہے۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوجوں میں نئی روح بھولکتا  
 ہے۔ مثنوی سے ہندو اور مسلم تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ  
 بھی معلوم ہوتا ہے کہ دونوں کے درمیان تہذیب و طرز احساس کی گہری  
 دیوار حائل تھی؟

تاریخی حیثیت سے بھی اس مثنوی کے واقعات کم و بیش وہ ہیں جو ہمیں اس  
 دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تیاریوں اور حالات و  
 عوامل کی وہ تفصیلات، جو تاریخوں میں نہیں ملتیں، اس مثنوی سے سامنے آ جاتی  
 ہیں۔ آج جب ہم اس مثنوی کو پڑھتے ہیں تو حیثیت مجموعی ایسا نقش، اسلوب و  
 طرز کا ایسا رنگ نہیں جتنا جو ادبی اظہار کے پختہ ہونے کے بعد ممکن ہوتا ہے۔  
 یہ مثنوی زبان کا جنگل کانٹے، بیان کے ہر خار راستوں کو صاف کرنے، صحراؤں  
 اور دلدلوں میں راستہ بنانے کی ایک انتہائی کامیاب کوشش ہے۔ ایک ایسے دور  
 میں جب بجاپور میں جاٹ کا ادبی اسلوب رائج ہے، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی  
 سلطنت کے حسن شوق کا اسلوب قدیم دور میں "جہند اسلوب" کا نمائندہ ہے جس

میں فارسی رنگ و لہجہ نے کیا بن پیدا کیا ہے ۔

قدیم دور کا جی جلد اسلوب حسن شوق کی دوسری مثنوی ”میزبانی نامہ“ میں آور زیادہ نکھر کر ابھرا ہے ۔ اس مثنوی میں ، جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، سلطان محمد عادل شاہ (۸۱۰۳۷-۸۱۰۶۷/۱۶۲۷ء-۱۶۵۶ء) کی اس شادی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خان کی لڑکی سے ہوئی تھی ۔ ”میزبانی نامہ“ ۱۲۱۴ اشعار پر مشتمل ہے اور اُسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ شروع میں ”حمد“ اور ”مدح“ سلطان محمد“ ملتی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں :

- ۱۔ مجلس آرائین و بخشش کردن سلطان محمد سرداران و درمیزبانی خود۔
- ۲۔ در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان محمد عادل شاہ۔
- ۳۔ در بیان مہمانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خان ۔

”میزبانی نامہ“ میں حمد صرف پہلے شعر کے چلے مصرعے میں لکھی گئی ہے اور دوسرے مصرعے سے سلطان محمد کی مدح شروع کر دی گئی ہے :

اول یاد کر پاک پروردگار  
یچہی شاد کر شاہ عالی تبار

اس کے بعد بادشاہ کی شجاعت ، سرفرازی ، گردن فرازی ، جوانوں کے ساتھ حبش و ہشتر میں مشغول ہونے اور پھر دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے ۔ اس کے بعد آرائش اور ساز و سامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے ۔ ان سب چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلجھے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ ، جگہ اور سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ جب حسن شوق آرائش کی اس تصویر کو لفظوں سے بنا چکتا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد اور میزبانی کا بیان کرتا ہے ۔ اس کے بعد بادشاہ کی سواری نکلتی ہے ۔ اس بیان میں احساس خوشی و خرمی اہلنا اچھلتا دکھائی دیتا ہے ۔ جب یہ جلوس نواب مظفر خان کے گھر پہنچتا ہے تو وہاں کی میزبانی کا نقشہ چایا جاتا ہے اور پھر جہیز اور وغیرہ کی تصویر کشی کی جاتی ہے ۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے اس زمانے کے رسم و رواج ، عادات و اطوار ، طور طریقے ، ادب و آداب ، کھانے پینے ، پتنے اوڑھنے کے طریقے ، اشیائے استعمال کی ایک تصویر ابھرتی ہے اور آج سے کئی صدیاں پہلے کی معاشرت و تہذیب نظروں کے سامنے آ جاتی ہے ۔ اس تصویر میں ”ہند مسلم ثقافت“ کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو پہنچے ۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوئی مزاج و تہذیب ، مسلمانوں کے رنگ میں

رنگ کر ایک نئے نقشہ بنکار اور تہذیبی قوت کے ساتھ ، ابھرے تھے ۔ جن میں اس زمانے کے کالج کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیبی قوت بھی ۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوق کا قلم زیادہ جاؤ اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے ۔ اس میں شعریت بھی زیادہ ہے اور تخیل کی پرواز بھی ۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت ، ایک ہنگامے ، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اس شادی میں شریک ہے ۔ مثنوی کے لہجے اور آہنگ میں شادمانی ، سرستی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے ۔ ساری فضا رنگیں اور بوہکی ہوئی ہے اور چاروں طرف رنگ ہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں ۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت یہاں بھی موجود ہے ، لیکن فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں زیادہ واضح ہو گیا ہے ۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے ؛ مثلاً شکرگاہ ، لاجورد ، اورنگ ، مشبک ، منائے سمنو ، پست روی ، سر سرفرازان ، عیسیٰ مریم ، زرنیخ زرد ، جندول ، کل اوروانی و لالا قمیص ، مشک اذفر ، فلک کارگاہ ، سیخ سیمیں و زوئی طناب ، بارگاہ رنگ آمیز ، ماور عالم ، مشجر مطبقی ، غلامان حلقہ بکوش ، کنیزان زربفت پوش ، ملائک لرپ ، ملائک شکار قسم کی تراکیب عام طور پر استعمال میں آتی ہیں ۔ ”فتح نامہ“ پر بھی فارسی اسلوب کا اثر ، اس دور کی دوسری شہریوں کو دیکھنے ہوئے ، گہرا ہے لیکن ”میزبانی نامہ“ بڑی حد تک فارسی اثر کے رنگ میں رنگ جاتا ہے ۔ دونوں مثنویوں کے پہلے شعر ہی سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آ جاتا ہے ۔ ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ کا چلا شعر ہے :

الہی کرم کا کرن ہار توں  
ہے اول و آخر رہن ہار توں

اور ”میزبانی نامہ“ کا چلا شعر ہے :

اول یاد کر پاک پروردگار  
یچہی شاد کر شاہ عالی تبار

”میزبانی نامہ“ میں قافیے بھی زیادہ صحت کے ساتھ بالحد گئے ہیں ۔ لفظ و اسلا بھی ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں نکھر منور کیا گیا ہے ۔ ”میزبانی نامہ“ میں شاعر اور تخیل نے مل کر مثنوی کے حسن میں اضافہ کیا ہے ۔ ایک جگہ حسن شوق کا دکھانا ہے کہ قہستی پتھروں سے اپنی ہوئی حوضیں ہیں اور ان میں شوارے چھوٹ رہے ہیں ۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے :

جنے حوض خانے دئے ہشم کے  
ابھارے سو عشاق کی چشم کے

آتش بازی چھوٹ رہی ہے ۔ ”ہوائی“ سے چنگاریاں ماری گھبراہٹ میں بکھر رہی ہیں ۔  
اس منظر کو یوں ادا کرتا ہے :

ہوائیاں لٹھیاں وں اٹھیاں لاکھیاں ہوا کے اوپر جا سنبولے چنیاں  
(ہوائیاں نہیں تھیں بلکہ وہ لاکھیاں تھیں جنہوں نے ہوا میں اوپر جا کر  
سنبولے بنے)

ایک آہر جگہ دھواں کپکشاں بن جاتا ہے :  
نلا کھینچ کر تیز آتش نشان دھنواں جا گلن میں ہوا کپکشاں  
جب ہرات نواب مظفر خاں کے ہاں پہنچتی ہے تو دولہا دلہن کے ہارے میں یہ  
خوب صورت پیراہ اختیار کرتا ہے :

بٹھا سور جب گور کا تاج کر بیٹھی رات کوہ قاف میں لاج کر  
سلیاں کون آصف نے مہیاں کیا عجائب ، غرائب ہوت کچھ دیا  
دیا چاند کون سور کے سات کر دیا نور کون نور کے سات کر  
حسین و جمیل دودبزاؤں کے رنگ روپ کو کتنی خوب صورتی سے پیش  
کرتا ہے :

منگل دیپ کیاں پدمنیاں بشار سید نیشکر قد و جون اتار  
دین رنگ ، لوم رنگ ، ہارنگ تر شہر قدر سے ہال تاریک تر  
ایک اور خصوصیت ، جو ”نبح نامہ“ میں بھی نظر آتی ہے ، ”میزبانی نامہ“  
میں ایک انفرادیت بن کر ابھرتی ہے ۔ یہ خصوصیت خیال و احساس کو لفظوں  
کی نئی جھنکار اور یکساں حروف والے الفاظ کی تکرار سے ابھارنے کا شعور و سلیقہ  
ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ”میزبانی نامہ“ میں طرح طرح کی آوازیں سنائی دیتی ہیں  
جن سے مثنوی کی لہذا بننے میں بڑی مدد ملتی ہے : مثلاً چھپا چھپ ، لبالب ،  
شیاعب ، نگریں لکار ، ہزاراں ہزار ، قطاراں قطار ، طیلے طیلے ، جھکجھکٹ ،  
لکاٹکٹ ، روارو ، دواو ، ہٹ ٹٹ ، کھٹ ہٹ وغیرہ الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ  
آوازوں کو ابھارتا ہے ۔ یہی احساس موسیقی مثنوی کی لہذا میں بھوار کی سی لومی  
پیدا کر دیتا ہے ۔ طبل کی آواز سنئے : ع

طبل ڈھول جم جم کریں دھندھاٹ

رقاصاؤں کی تیزی اور سرعت رفتاری دیکھیے : ع

بھیریاں بھیں ہوں نہ بھیرکیاں بھریں

یا

الابیں و لاپیں سو بیدنگ میں سو لادنگ پر دلنگ بیدنگ میں

لوجوان لڑکیوں کو دیکھیے :

ساونیاں سلکتھن مکند ہنس کیاں گسور کال کیاں ہونور چال کیاں  
اگر ان شعرا کی شعریت کو ، شاعرانہ تشبیہ اور حسن بیان کو ، تفصیل  
کی کوشش مازی کو قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر دیکھا جائے تو ایک  
حقیقی شاعر اپنی قادر الکلامی کے ساتھ شعر کے ساز چھیڑنا نظر آتا ہے جو اپنے  
زبان و بیان اور اسلوب سے اس دور کو ایک نیا رنگ روپ دے رہا ہے ۔ یہی  
شعرا حسن شوق کی غزلوں میں اور نکھر سنور کو سامنے آتی ہے ۔

حسن شوق کی غزلیں اسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے نراز پر  
ولی دکنی کی غزل کھڑی ہے ۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل  
کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا حصہ ہیں ۔ حسن شوق کے ذہن میں غزل کا  
واقعہ تصور ہے ۔ وہ غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں  
کرنے کا ذریعہ اظہار سمجھتا ہے ۔ اس کی غزلوں کا بنیادی تصور یہی ہے ۔  
وہ سربل سے جذبات عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف  
کرتا ہے اور عشق کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج  
میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے ۔ اس کی غزل خیال ، اسلوب ، لہجے اور طرز ادا  
میں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے ۔ شوق اس اثر کا خود اعتراف کرتا ہے اور  
ان شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہے ۔ یہاں خسرو بلالی بھی ملتے  
ہیں اور انوری و عنصری بھی :

جب عاشقان کی صف میں شوق غزل پڑے تو

کوئی خسروی بلالی کوئی انوری کتنے ہیں

بارا حسن ہے شوق معلّم ذہن کون تیرے

سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے

دوسری چیز جس پر حسن شوق اپنی غزل میں زور دیتا ہے ، شہاس اور  
گھلاوٹ ہے ۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت ، زبان کی غاسی اور بیان کے  
کٹھوردے بن (آج کے لحاظ سے) کے باوجود شہاس اور شیرینی اس کی غزل کے  
وصف ہیں ۔ ایک مقطع میں شیرینی کی صفت بیان کر کے غزل کی روایت کے اسی  
وصف کو واضح کرتا ہے :

شوقی شکر سربل کی کھانڈیاں سوں ہالشا ہے

طوطی صبح کبوں میرے رنگ من شکر نہ بھینجا



عشقیہ جذبات کا، شہاس اور گھلاوٹ کے ساتھ، اظہار آج تک اردو غزل کی روایت کا حصہ ہے۔ لیکن اس کے ساتھ جذبات کے اظہار کو مؤثر بنانے کے لیے اردو غزل نے سوز و ساز کو بھی اپنے مزاج میں سمیٹ کر ایک نیا رنگ دیا ہے۔ حسن شوق نے فارسی غزل کے اتباع میں سوز و ساز کو اردو غزل کے مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ نہ صرف اس کے ہم عصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آنے والے زمانے کے شعرا بھی اس روایت پر چلتے رہے۔ خود ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل کا نتیجہ ہے :

اگر اس شعر میرے کون کوئی جا کر مٹا دیوے  
تو اس کے سوز کوں مٹن کو دیکھو شوق حسن لرزے  
”لرزنا“ اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوق شعوری طور پر اس عمل کو اپنی غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے۔

اس کی غزل، قدیم زبان کے باوجود، آج بھی بے کیف و بے اثر نہیں ہے بلکہ سوز و شیرینی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی مرتعش کرتے ہیں۔ اپنی غزلوں میں اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے شوق عام طور پر رواں بہروں کا انتخاب کرتا ہے۔ مثلاً مختلف غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

عجب کیا ہے جو پاوے قون ہلا توشہ فنا کا لے  
اثر قیرے دہن کا کچھ اگر راہ عدم پکڑے  
اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوانہ ہو  
کہ مجنوں حال میرے کون جو دیکھے در کفن لرزے  
اے ترکِ شوخ سرکش یعنی نہ سرکشی کر  
میں یا نیاز مجھ سون، مجھ سون تو بے نیازی  
یا زلف یا تھریل ہے یا دام عالمگیر ہے  
یا سحر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سب  
نرمل بدن نورانی، ہے لہلہ البدن نے  
جگ میں ہوا اندھارا مجھ زلفِ شب قدر نے  
مجھ زلف کے دن میں جھمکے مرنگ عنارا  
کون چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کہتے ہیں

شوق کی غزل میں تصویر عشقی مجازی ہے۔ اس کا اظہار وہ بار بار مختلف انداز سے اپنی غزل میں کرتا ہے۔ یہاں ناصح اور نصیحت کی روایت بھی اور

مذہبِ عشق اختیار کر کے اسلام و کفر کے درمیان کافری پر سفر کرنے کی روایت بھی، اردو غزل میں داخل ہو جاتی ہے۔ گل بہرین، شمع و پروانہ، گل و بلبل، گلزار و یاسمن، ہشیار و دیوانہ، زاہد و ناصح، وامق و عذرا، لیلیٰ مجنوں، خسرو شیریں فرہاد، زلفِ بچاں اور وکب کے اشارات و تلخیصات بھی غزل کی روایت میں جال مانتے نظر آتے ہیں۔ حسن شوق کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نکو ناصح نصیحت مجھ بیز عاشق وفاداری  
ہمیں کچھ اور مسجد ہے ہر نمازی ہر نیازی میں  
اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوق  
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں  
عشاق در حقیقت وے بھی کہے ہیں کافر  
یعنی علم ہوا ہوں در مرکبِ مجازی  
مجھے زاہد ککر کہتے جتنے اس شہر کے عالم  
ولے مجھ میں نہیں مسجد کے نکتا کافری کا ہے  
شوق ہمارے عشق میں کئی زاہدان مشرک ہوتے  
اس مذہبِ کفار میں قبری سلطان کینر  
عاشق گری مذہب منے قبلہ مجازی ہیں روا  
قبلہ حقیقت کا بھی دلدار مجھ دہدار کا  
مجھ زلف نے بچاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب  
اسلام میں جی ہے زبوں اور کفر میں ہل کھٹ ہوا  
کہیں وامق کہیں عذرا کہیں مجنوں کہیں لیلیٰ  
کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں فرہاد ہو ہے ہے  
بن گل کیا ہے بلبل او گل بدن کہاں ہے  
جن من ہر یا ہارا سو من ہر کہاں ہے  
کسے افسوں گراں مجھ کون نہ کلم افسوں گری کا ہے  
کہیں ہوشیار نہ ہوسی دیوانہ کس اری کا ہے  
در بزمِ ماہ رویاں خورشید ہے سرین  
میں شمع ہوں جلوں کی وہ انہیں کہاں ہے  
اے بادِ توپجاری گر توں گزر کرے گا  
گلزار نے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

شع کے موز میں سکھ لیں ولی آرام ہے دن کون  
کہتی ہے عمر سب میری سو لندن جالکدازی میں

ان اشعار میں فارسی روایت ، اس کے رمزیات و صنمات ، غزل کے مزاج پر  
چھا گئے ہیں اور جتنی غزلیں اب تک مختلف شاعروں کی ہم نے پڑھیں ، حسن شوق  
کی غزل ان سب سے الگ دکھائی دیتی ہے ۔ یہی موضوعات ، یہی کثافات ،  
اوزان و جہور ، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر ، بھیل کر نکھر کر ، ولی کی  
غزل میں ایک نئے معیار کو چھوتا ہے ۔

حسن شوق کی غزل میں ”جسم“ کا احساس شدت سے ہوتا ہے ۔ وصال کی  
خوش بو آفتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ محبوب اور اُس کی ادالیں ، حسن و جمال کی  
دلربالیاں ، آنکھوں کا تیکھا پن ، خد و خال کا بانکپن ، موی سے دانت ، کٹیوں جیسے  
ہوٹے ، کٹھن پیرے کی طرح تل ، سرو قدی ، ”مکھ نور کا دریا ، دل عاشقی کو  
بھونک دینے والا سراپا اُس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں ۔ یہاں غزل میں  
جذبات کا اظہار بھی اثر انگیز ہو جاتا ہے :

لین سو بھول نرگس کے کلی ناسکھ سو چہی کی  
گللالن موز گلشن میں سرچیں کوئی لہجائی میں  
نہن کے ہانو کر جاؤں سجن جب گھر ہلاوے مجھ  
نہ جاگوں کی نیامت لگ اگر کل لگ سلاوے مجھ  
تہ کر تعریف بختوں کی کہ الہامی ولا یادکر  
ہارا عشق مستقبل ہوا ہے کار سازی میں  
از بند تا خراسان خوشبو کیا ہے عالم  
تس شاہ مشکبو کا گل پیرین کہاں ہے  
خوبان کی انجمن میں لالہ ہونے ہیں ساق  
نرمل شراب خکا یک جام اور نہ بھجا  
شریت اہس آدھر کا گر مجھ ہلاؤ پیارے  
سے ”دھوا“ ہے شوق تہہ عشق کے اثر نے  
لباس خسروانی کر چھندوں سے سم تر نکلے  
سراسر ناز کا لشکر برابر بھار کر نکلے

حسن شوق کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو لیا رنگ دے کر  
آگے بڑھا رہا ہے ۔ یہی احساس شاعرانہ تمثیل کے پیرائے میں اس کے مقطعوں میں  
ظاہر ہوتا ہے ۔ اُس کے مقطعے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان

میں اپنے ناز نکر ، معیار سخن اور انفرادیت پر روشنی ڈالتا ہے ۔ چند مقطعے  
اس سے چلے مقالوں میں دیے جا چکے ہیں ۔ اب دو مقطعے اور دیکھیے :

جن ہو غزل ستایا جلتیاں گوں بھر جلاہا  
وہ دلبر لا آہالی شوق حسن کہاں ہے  
شوق کی ہے بیماری ہنس ہنس کہے سو ناری  
افضل غزل ہماری ”جوں سو ہے گگن میں

”افضل غزل“ کے ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اردو غزل کی  
روایت کے وہ ابتدائی تقوش ہیں جہاں خود غزل کی روایت جم کر ، بھیل کر ،  
کھل کر چلی بار اس انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ شوق کے ہاں قافیہ اور  
ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آئے ہیں ۔ جہاں مصالح بدائع کا اہتمام بھی ملتا ہے ،  
جنس لفظی اور حسن تعلیل بھی حسن شعر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ غزل سلسل  
ابھی ملتی ہے ۔ یہی سب خصوصیات یکجا ہو کر اور ایک باقاعدہ شکل پنا کر  
اردو غزل کی روایت میں حسن شوق کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہیں ۔

شوق کی غزل میں محبوب عورت ہے اور مرد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار  
کرتا ہے ، لیکن ہندوی روایت کے مطابق دو چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا  
اظہار کرتی ہے ۔

آج حسن شوق کی تشبیہات اس لیے ہمال معلوم ہوتی ہیں کہ خود حسن شوق  
کے زمانے میں ، اور پھر اس کے بعد ، سینکڑوں شاعروں نے انہیں استعمال کر کے  
پامال کر دیا ہے ۔ لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اردو غزل میں حسن  
شوق نے ”بھوں کو بھرپ ، لہنوں کو دیا ، زلف کو شب تاریک ، چہرے کو  
چاند ، ”مکھ کو نور کا دریا ، زلف کو بھرپ ، دام عالمگیر ، سحر کی زنجیر کہا  
یا دمن موتی ، آدھر کلیاں ، لہلہ دل ، قل کٹھن پیرا کہا ، دل کو سنگ سرمر  
سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا جن میں سیاہی بھری ہے تو  
اُس وقت یہ تخلیقی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہیں نادر اور اچھوتی  
اور یہ انداز بیان ، یہ اسلوب ، لہجہ و آہنگ ، یہ رچاوت غزل میں ایک منفرد  
چیز تھی ۔ اس نے نئی نئی زمینیں نکالیں ۔ خوب صورت بھروں میں قافیہ و ردیف  
کو معنوی رشتے میں پیوست کیا ۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخلی انداز نظر سے  
استادانہ طریقے پر استعمال کیا ۔ اسی لئے بن اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی  
دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوق کا نصیبی عمل  
اُس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے شعراء دکن

کے لیے غزل کے ”جدید اسلوب“ کا مخالف بن گیا۔

اسی لیے حسن شوق کی غزل کو بحیثیت مجموعی سارے دکن کے ان شعرا کی غزل کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ اس مطالعے کے لیے جب ہم ہد علی اظہار شاہ سے چلے کے شعرا محمود، فیروز اور خیالی کے کلام کے ساتھ حسن شوق کا کلام پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آرہی ہے۔ اگر ان سب کے کلام کو، قطع نکل کر، ملا دیا جائے تو آج الہیں الگ الگ کرنا اور چھاننا مشکل ہوگا۔ حسن شوق ایک طرف اُسے اپنے بزرگ معاصر اور اسلاف شعرا کی آوازوں سے اپنی آواز بناتا ہے اور دوسری طرف اُسے اتنی واضح و منفرد بھی بنا دیتا ہے کہ اس کے لوحِ ان معاصر اور بعد میں آنے والے شعرا اپنانے کے لیے اس کی طرف لپکتے ہیں۔ وہ دبا دبا پن جو محمود، فیروز اور خیالی کے ہاں دکھائی دیتا ہے، حسن شوق کے ہاں کھٹکتا اور شوخ ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ قدیم اردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں محمود، فیروز، خیالی، حسن شوق، ہد علی اظہار شاہ اور بھر شاہی، نصری، ہاشمی اور ان کے بعد ان گنت شعرا نے غزل اپنا خونِ جگر شامل کر کے اس روایت کو ولی دکنی تک پہنچا دینے میں۔ اور ولی دکنی ان سب آوازوں کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ آواز بنا لیتا ہے۔ اس روایت کے راستے میں حسن شوق ایک پہل کی حیثیت رکھتا ہے۔

نوجوان معاصر اور آنے والے شعرا نے حسن شوق کو خراجِ تحسین پیش کر کے اس اثر کو تسلیم کیا ہے۔ اگر ابنِ نشا ملی، حسن شوق کی شاعری اور اس کے اثر کو منفرد نہ سمجھتا تو وہ اپنے اسلاف شعرا کے ساتھ حسن شوق کا ذکر کیوں کرتا؟

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال ہزاروں بوجھے رحمت مجھ اہرال  
سید اعظم بجاپوری نے ”داستان فتح جنگ“ (۱۰۷۶/۵۱، ۱۶۶۶ء) میں اس کی صلاست کی تعریف کی اور کہا:

صلاست میں جیوں شعرِ شوقِ حسن ہنرِ فنِ مینوں نصری کے ہیں  
خود نصری جب اپنی شاعری کی عظمت کا قد، حسن شوق کی شاعری کے قد سے

۱۔ ہاضمہ لیلیٰ الجین ترقی اردو، گواہی۔

لایتا ہے تو ”علی نامہ“ کے ایک قصیدے میں کہہ اُٹھتا ہے:

دس پانچ بیت اس دہلت میں کے ہیں تو شوق کیا ہوا

معلوم ہوتا شعر اگر کہیں : اس بتار کا

یہ شعر اسی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں حسن شوق نے پوری ایک غزل کہیں نہیں اور جس کا مطلع یہ ہے:

دل جامِ جم ہے شاہ کا شوق نگر اظہار آوں

شاہنشاہ عادل کتنے حاجت نہیں گفتار کا

اس اعتراف کے علاوہ حسن شوق کے اثر کو تلاش کرنے کا طریقہ یہ بھی ہے کہ آیا آئندہ نسل کے شعرا نے اس کے خیالات، لہجہ، انداز اور لڑاکاہی کو اپنایا ہے؟ کیا انہوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہیں ہیں؟ کیا انہوں نے اس کی غزلوں کی تفسیر کی ہے؟ اس نقطہ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام اور قدیم ہاضمہ لٹولتے ہیں تو ہمیں یہ اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ شاہی کے کلام پر اس کا اثر واضح ہے۔ اشرف، غالب، رحیمی، قریشی اور یوسف پر حسن شوق کے اثرات گہرے ہیں۔ یہ سب شعرا اس کی غزلوں پر غزلیں کہہ رہے ہیں، اس کی غزلوں کی تفسیر کر رہے ہیں، اس کی غزلوں کے جواب میں دو غزل کہہ رہے ہیں۔ جب اشرف شاعرانہ تعلقی کے انداز میں اپنی غزل کی انفرادیت کی طرف توجہ دلاتا ہے تو یہ راستہ وہ اکیلے طے نہیں کرتا بلکہ استاد شوق کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر ہوں کہتا ہے:

سارے لوگ کتنے ہیں اشرف کا شعر سن کر

کیا بھر جیا ہے شوق ہزارں مگر دکن میں

غالب، جو شوق کی غزل ”الوری کتنے ہیں، مشتری کتنے ہیں“ والی غزل کی تفسیر کرتا ہے تو حسن شوق کو استاد کہہ کر ہکا بکا ہے:

استاد کے ہیں حوں خورشید ہو پڑیا تو

یوسف ”در جواب شوق“ کے دو غزل اور اس کے دوسرے کلام میں، شوق کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ، ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ کچھ بدل رہا ہے اور یہاں ایک وقت ہانکی ہانکی اور دی دی سی وہ آواز بھی سائی دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا شاہی ہند میں غازی دہلوی کے ہاں

۱۔ اس پر تفصیل سے ہم نے ”دیوان حسن شوق“ کے مقدمے (ص ۳۵ تا ص ۳۸) میں بحث کی ہے۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو، کراچی ۱۹۷۱ء۔

سنائی دیتی ہے۔ جب یوسف کہتا ہے کہ :

بیل جھلک لٹک کر پاتال نکل رہا ہے جا

دیکھے جو غوش اجالا تجھ نور کے جھلک کا

تو دوسرے مصرعے میں دو آوازیں — شوق اور ولی کی — ایک دوسرے کو کلٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوق کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے۔ اثرات سائے کی طرح چلتے ہیں۔ کبھی سائے کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور کبھی موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں۔ پوری گیارہویں صدی ہجری کی غزل پر حسن شوق کا اثر کسی نہ کسی شکل میں نظر آتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے لوجھل ہو جاتا ہے۔ ولی، اپنے سے پہلے کے شعرا کی، صدیوں کی اس کاوش اور امکانات کو سمیٹ کر انہیں شمالی ہند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے امکان سے آشنا کرتا ہے۔ اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو وہ بھی نصرت کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اس شاعر سے کرتا ہے جس کی روایت کو اس نے بنا ستار کر نیا رنگ و نور دیا ہے :

برجا ہے اگر جنگ میں ولی پھر کے دجے بار

رکھ شوق، برہم شعر کا شوق حسن آوے

— روایت یوں ہی بنی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خونِ جگر سے روایت کے دوخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں ”تقلید“ کا ایک سدا چار بھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے، کوئی حافظ، سعدی، میر، غالب، انبال کہتا ہے۔ کوئی دانتے، چوسر کے لام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوق جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں — لیکن تاریخ کا کمبوٹر اُن کی یاد اور اُن کے اصناف کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے۔

دکن پر ابھی سلطان محمد عادل شاہ کی بادشاہی ہے۔ بڑے عظیم پر شاہجہاں حکومت کر رہا ہے اور سرزمینِ بیجاپور پر برہان الدین جامن کے بیٹے، امین الدین اعلیٰ اپنے دادا کی جلائی ہوئی شمع معرفت سے روحانیت کا اجالا پھیلا رہے ہیں۔

\*\*\*

چھٹا باب

## مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات

(۱۶۲۰ء - ۱۹۷۵ء)

جب تک ادبی تصانیف کی بالاعادہ روایت شروع نہیں ہوتی تھی، مذہبی رسالے اور تصانیف، صوفیائے کرام کے ملفوظات اور اقوال ہمارے لیے ایک نعمت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتے تھے۔ لیکن جب ادبی تصانیف کا مسئلہ شروع ہوا تو یہ مذہبی رسالے اپنے غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے ادب کے دائرے سے خارج ہو گئے اور صرف انہی تحریروں اور تصانیف کو اہمیت دی گئی جو ادبی لحاظ سے دلچسپ تھیں۔ اسی لیے شاہ برہان الدین جامن (م - ۱۵۹۰/۱۵۸۰ء) کے بعد سے اب تک ہم نے کسی غیر ادبی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ اگر میراجی یا جامن اس دور میں ہوتے تو ان کی وہ اہمیت نہ ہوتی جو زمانی اعتبار سے تاریخ ادب میں آج انہیں حاصل ہے۔ روحانی مطالب کی ترویج و اشاعت کے لیے تصنیف و تالیف کی وہ روایت، جو میراجی نے قائم کی تھی، اُن کے بعد بھی قائم رہی اور ان کے مریدوں اور اولاد نے صدیوں تک اسے چلے سے زیادہ روشن رکھا۔ برہان الدین جامن کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ اب اس باب میں ہم اُن کے دو مریدوں — شیخ داؤد اور شیخ محمود غوش دہان — اور اُن کے پوتے شاہ امین الدین اعلیٰ کی تصانیف اور خدمات کا جائزہ لیں گے۔

شیخ داؤد، شیخ محمود غوش دہان اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں موضوعات کم و بیش ایک جیسے ہیں۔ اندازِ فکر اور بیان کا مزاج بھی ایک سا ہے حتیٰ کہ بیٹ و اسلاف بھی وہی ہیں جو ہمیں جامن کے ہاں ملتی ہیں۔ کچھ فرق ہے تو وہ زبان و بیان کا ہے۔ میراجی کے اسلوب پر گنجری و ہندی کا اثر گہرا ہے۔ جامن کے ہاں فارسی اثرات بڑھ جانے سے بیان میں درا نرسی آگئی ہے۔ شیخ داؤد، غوش دہان اور اعلیٰ کا اسلوب فارسی سے متاثر ہو کر اور صاف ہو گیا ہے۔ یہ



تینوں بزرگ اس دور میں فارسی کے زیر اثر بدلے ہوئے بجاہوری اسلوب کے نمائندہ ہیں۔

شیخ غلام محمد داؤل (م - ۱۰۶۸/۱۶۵۷ع) صوفی اور شاعر تھے اور انہوں نے اپنے سلسلہ تصوف کے اٹھنی موضوعات کو اپنی شاعری کے ذریعے پیش کیا ہے جو یہیں میراجی اور خصوصیت ہے شاہ جام کے ہاں ملتے ہیں۔ شیخ داؤل، شاہ جام کے مرید تھے جس کا اظہار انہوں نے ”چہار شہادت“ کے ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حق تھی بولوں چہار شہادت سانجی کر کا گیان

ساچا کر پیر و مرشد میرا حضرت شاہ برہان

اُن کے سنہ وفات کے سلسلے میں تاریخ اور تذکرے خاصوش ہیں لیکن قدیم مخطوطات اور بیاضوں کے مطالعے کے دوران میں ”شرح مہمید ہمدانی“ (فارسی) کا ایک مخطوطہ نظر سے گزار جس کے آخر میں ”مرتب شد بفرمان اللہ تعالیٰ بتاریخ یست و دوم ماہ رجب ۱۰۶۷ھ کاتب الحروف شیخ داؤل“ کے الفاظ تحریر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد ایک اور مخطوطہ ”رسالہ عشقہ قاضی لاگوری“<sup>۲</sup> نظر سے گزارا جس کے آخر میں ”کاتب الحروف فقیر الحقیر فتح محمد ابن شاہ داؤل قادری“ کے الفاظ تحریر تھے۔ یہ مخطوطہ ۱۰۸۹ھ کا لکھا ہوا ہے۔ اُن دو حوالوں سے دو باتوں کا پتا چلا۔ ایک تو یہ کہ کتابت شاہ داؤل کا پیشہ تھا جسے اُن کے بچے فتح محمد نے بھی اختیار کیا۔ دوسرے یہ کہ شاہ داؤل ۱۰۶۷ھ تک زندہ تھے۔ اسی عرصے میں ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ایک مخطوطہ<sup>۳</sup> نظر سے گزارا جس میں میراجی شمس العشاق، جام، اعلیٰ اور شاہ داؤل وغیرہ کا کلام شامل ہے۔ اس میں شاہ داؤل کی نظم ”کشف الانوار“ کے اوپر یہ الفاظ درج ہیں۔ ”کشف الانوار از تصنیف شیخ داؤل رحمۃ اللہ علیہ“۔ اسی مخطوطے میں ایک اور مکہ ”خیال گفتار شیخ داؤل رحمۃ اللہ علیہ“ کے الفاظ لکھے ہوئے ہیں لیکن ”چہار شہادت“ پر، جو اسی بیاض کے شروع میں لکھی ہوئی ملتی ہے، نام کے ساتھ ”رحمۃ اللہ علیہ“

۱۔ شرح مہمید ہمدانی: (فارسی، قلمی)، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ رسالہ عشقہ قاضی لاگوری: (قلمی)، ایضاً۔

۳۔ شمس العشاق: (بیاض قلمی)، ۱۰۶۸ھ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کے الفاظ درج نہیں ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاہ داؤل نے ۱۰۶۸ھ میں ولایت باقی چھوڑ دی تھی۔

شاہ داؤل کی چار نظمیں: چہار شہادت، کشف الانوار، کشف الوجود اور ناری نامہ اور کئی ”خیال“ یہیں دستیاب ہوئے۔ مطالعے کے دوران میں یہ چھو بار بار متوجہ کرتے ہیں کہ داؤل نہ صرف برہان الدین جام کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کر رہے ہیں۔ جام کی طرح داؤل کے اوزان بھی ہندی ہیں۔ اُن کے ہاں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندی اثر غالب ہے۔ داؤل کے کلام کو جام کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے الگ کرنا دشوار ہوگا۔ ایک بات جو داؤل کے کلام کو جام کے کلام سے ذرا سا الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ داؤل کے کلام میں لوج اور شہاس زیادہ ہے۔

”چہار شہادت“ میں چار تن (وجود) کے مسئلے اور عینی و رسمی کے فرق کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ جو شخص عشق کی خاطر اپنے چاروں تن پر قابو پا لیتا ہے وہ حق کی شہادت حق سے پا لیتا ہے۔ اس بات کو وہ شاعری کی زبان میں اس لیے بیان کر رہے ہیں تاکہ طالبوں اور مریدوں کے اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے:

چاروں تن پر چار شہادت چارو تن تھی مرنا  
سنو غازی حق کی شہادت عشقوں جھکڑا کرنا  
رسی عینی پر یک تن پر بوجہ لینا دو دھات  
جے گوئی سہنا دل کا دانا اس اے سچھے بات  
پانچ ہوا سون پہلا تن بالذہبی ہانپو وار  
خاکِ تن کا فعل ہوا تو رسی دیکھ چار  
تن پر دکھ سکھ دیکھن ہارا اچھکر دل کے لہانوں  
تن سون بھوک بھوک ہونا عینی اس کا قالوں  
دوئے تن کے بوجہ شہادت نہ من کا یاد باری  
رسی ممکن خطرا مارے دکھ میں سکھ لے تھاری  
عینی دکھ سکھ من پر لاوے شاید ہو کر دیکھے  
دکھ سکھ پر ہو دیکھن ہارا دکھ سکھ من پر لیکھے

۱۔ چہار شہادت: بیاض قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

سری تن میں غالب ہوئی اب نہیں کو بوجھے  
دیکھت وہاں کچھ نظر پڑیا کر ان کو نگر سوجھے  
رسم شہادت اسکوں گھٹا غالب چھوڑ لڑالا  
غالب میں تھی گھر اسکوں دیکھے جو جیالا  
چارو تن سوں جیتے اچھکر موت کا بیالا بیلا  
حق کی مارگ دے سے اپنا حق میں حق ہو جیلا  
داول اپنے چارو تن پر یوں جن پر چت بوجھیا  
حق کی شہادت حق تھی پایا عشقوں چھکڑا بوجھیا

جہاں فکر کی سطح وہی ہے جو جام کے ہاں ملتی ہے۔ داول صرف اس کی  
مزید تشریح کر رہے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان جام کے مقابلے میں صاف  
ہو گئے ہیں۔ وہ اکھڑا اکھڑا کھردرا بن، جو جام کے کلام میں نظر آتا ہے،  
داول کے ہاں کم و بیش غالب ہو جاتا ہے۔ جہاں کڑے سے کڑے کو چانے والی  
موسیقی کا احساس، لوچ اور مٹھاس پیدا کر رہا ہے اور اظہار بیان قدرے جھنڈا سلوب  
سے قریب تر ہو گیا ہے۔ لیکن جام کے مزاج اور فکر کی بنیادی مماثلت اسی طرح باقی  
رہتی ہے؛ مثلاً ”مثنوی شاہ برہان الدین جام“<sup>۱</sup> کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ایک تھا دانا عاقل مرد اس کے دل میں آیا درد  
مرشد کوں او بوجھیا بات دکھلا دیو ”مج حق ذات  
بیوت ہوا میں سرگرداں ”مج کوں اس کا کہو نشان  
تم ہو مرشد کامل ذات خلاصی میری تھامس بات  
جب یہ سنیا مرشد بول اس کے دل میں آئی کبول  
اور اب شاہ داول کی نظم ”کشف الانوار“<sup>۲</sup> کے یہ چند شعر دیکھیے:

ایک تھا طالب صادق مرد دانا عاقل اہل درد  
بوجھیا مرشد کوں یک سول گذریا آج رات ”منجہ پر حال  
حق کا واسلہ کامل ذات برتن پارا حق کے سات  
اتنا سن کر مرشد خاص نعمت بھریا جس کے پاس  
کہیا من ایہ طالب پاک لچ دھیر اس کا بولوں ساک

جہاں داول اور جام کی آوازیں مل جاتی ہیں اور فکر، بیان، لہجہ اور مجموعی مزاج  
تقریباً ایک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جام و داول دونوں اپنے سلسلہ تصوف کے  
موضوعات طالب مرید کے سامنے بیان کرتے ہیں۔ جام نے اپنی مثنوی میں پانچ  
عناصر اور تن، روح اور عرفان کی تشریح کی ہے۔ داول نے نور لہجہ کی اہمیت و  
لطافت پر روشنی ڈال کر چار ان کے موضوع کی تشریح کی ہے۔ اس نظم کے شروع  
میں امین الدین اعلیٰ کی نظم ”رموز السالکین“ کے ”جو اللہ پاکہ منزہ ذات“  
سے شروع ہوتی ہے، چند اشعار بھی دے گئے ہیں اور پھر اپنے اشعار کی روشنی  
میں نور طہر، جسم، روح اور عرفان کی تشریح کی گئی ہے۔

فکر و اسلوب کی یہی مناسبت ہمیں شاہ داول کی دوہری نظم  
”کشف الوجود“<sup>۱</sup> میں نظر آتی ہے۔ جہاں بھی ہر موضوع اور اس کی ترتیب  
و س ہے جو ”منفعت الایمان“<sup>۲</sup> میں ملتی ہے۔ دونوں نظموں کا پہلا مصرع ”اللہ  
واحد سرچن ہار“ ایک ہے۔ دونوں میں حمد و ثناء کے بعد کم و بیش ایک ہی  
موضوع کی تشریح کی گئی ہے۔ فرق ہے نواسلوب کا۔ جام کے اسلوب پر ہندوی رنگ  
غالب ہے، داول کے ہاں یہ رنگ فارسی کے زیر اثر ذرا کھل گیا ہے۔ اسی لیے  
داول کے ہاں جام کے مقابلے میں زیادہ روانی کا احساس ہوتا ہے۔ چلے جام کی  
”سمعت الایمان“ کے یہ اشعار پڑھیے:

اللہ واحد سرچن ہار دو جگ اپنا رہا اہار  
سکلا عالم کیا ظہور اپنے باطن کبریٰ نور  
غفلت کہتا پردا آل سب جگ لیتا اس میں ناز  
”بھوتوں خلق کیا بھار بھولا سب جگ غفلت مار  
اور اب شاہ داول کی نظم ”کشف الوجود“ سے یہ چند اشعار دیکھیے:

اللہ واحد سرچن ہار چون جگ عالم جس تھی ہار  
ظاہر باطن اپنا روپ ذات منزہ سبج سروپ  
دایم قائم آویں آپ جو ناہنگڑے ہو رہاں ہاپ  
کمنے لاوے کچھ مثال جانے طرف نا وہم خیال  
فہم تصور عقل گمان لباس آگہ لادر گمان  
ذات منزہ سب سے پاک وہ لا آوے کس ادراک

۱۔ کشف الوجود: مخطوطہ، امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ منفعت الایمان: مخطوطہ، امین، ایضاً۔

۱۔ مخطوطہ، امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ کشف الانوار: مخطوطہ، امین، کراچی۔

جانم اور داول کے کلام کے تقابلی مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرید نہ صرف مرشد کے بغیر قدم پر چل رہا ہے بلکہ وہ اپنی شعری صلاحیت کو بھی اپنی ذات کی انفرادیت کی طرح، اپنے مرشد کی صلاحیت میں جذب کر رہا ہے۔ وہ اپنے خیالات کو صرف الہی موضوعات تک محدود کیے ہوئے ہے جن کا اظہار ”مرشد جانم“ پہلے کر چکے ہیں۔ مرید کا کام یہ ہے کہ وہ ان کی تشریح کرے اور عام طالب تک پہنچائے۔

الہی خیالات کو شیخ داول نے اپنے ”خیال“ میں پیش کیا ہے۔ داول کے ہاں ”خیال“ اور غزل کی بہت ایک ہے۔ غزل کی طرح اس میں بھی مطلع ہوتا ہے اور آخری شعر میں غماص لایا جاتا ہے۔ اس دو میں غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے، ان کے حسن و جمال کی تعریف کرنے اور مجازی عشقیدہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی تھی۔ داول نے غزل کی بہت کو صوفیانہ خیالات، اخلاقی موضوعات اور عشقِ حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اسے ”خیال“ کا نام دیا۔ ”خیال“ محفلِ حال و دل میں گانے کے لیے ہوتا تھا۔ اسی لیے اکثر ”خیال“ مخصوص راگ و اکیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ شاہ داول کے ”خیال“ میں ترکیبِ دنیا، بے ثباتیِ دہر، دلہائے دوں، خوفِ خدا، خیالِ عاقبت، احباب اور خدا، روح، نور کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ شاہ داول کے ”خیال“ کو ”غزلیہ گیت“ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس میں غزل کی بہت بھی ہے اور گیت کا مزاج بھی؛ مثلاً یہ ایک ”خیال“ دیکھئے:

سب چھوڑ اس دلیا کون ہیں دیکھ جان ہارے  
پشیا ہو موئے ہر افسوس کہان ہارے  
کیا ہم ہے بندیاں کون نصیب لگے دھندیاں کون  
نہیں جانتے دھندیاں کون بھی آگ لان ہارے  
شر شور ہے جن تھی ہزار ہونیں ان تھی  
یو پتو کے کودن تھی دیکھ دل بھیران ہارے  
دلیا ہو باغِ شاہی ہو دھات ہار آن  
کچھ یادگار بھائی لے وہاں لیجان ہارے  
سیان ہیں چان کے دین یار ہی وہاں کے  
بعد از دلیاں تھی بھانکے نہیں کوئی ہان ہارے  
داول ڈرے خطا کر بخشش یا عطا کر  
مجھ کوں نہ اپ ستا کر اپ دھیر بلان ہارے

جی موضوعات مختلف انداز سے بار بار ”خیال“ میں دہرائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے یہ دو شعر دیکھئے:

ہک تل گھڑی کے ہاویں دایم ہواں کوئی نہ وہ سی  
وہے وہے ملے تھے سیر ہر جن کے چہتر  
دے دان مجھ دیدار کا بھوکا ہوا بھوجن کروں  
داول کہے اس دان تھی نہیں دان بھی کوئی غویر

جاں پنجابی الفاظ ہاویں (ہاونے بمعنی مہانہ رہ سی اوپے گا) ہوا (بڑا ہوا) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ پنجابی زبان اور اس کے بولنے والوں نے شروع ہی سے اردو زبان کی بنیادی لغت اور آہنگ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

شاہ داول نے تقریباً ۲۳ اشعار پر مشتمل ایک المم ”ناری نامہ“ مربع ترجیع بند کی بہت میں بھی لکھی ہے جس میں مربع کا چوتھا مصرعِ رلیپ کے مصرع کے طور پر بار بار آیا ہے۔ داول نے یہ نظم ایک رات میں لکھی تھی: ع دینا فکر یک رات میں

اور اس میں عورتوں کی زبان میں ایسی عورتوں کو تلقین کی گئی ہے جن سے ان کے حواریوں کے دل دکھتے ہوئے ہیں: ع بولیا زناں کی بات میں

اس ”نظم“ میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنت، روزِ حشر اور قیامت کا ذکر کر کے سنت کی پیروی اور اخلاقِ حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ہر بھوی کو اپنے شوہر سے، خواہ وہ کہتا بھی ہو، محبت کرنی چاہیے۔ اس طویل نظم میں مختلف حالات و کوائف پر اظہارِ خیال کر کے، جو عام خاندانی زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو سکون دے، اس کی وفادار اور جان نثار رہے، وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو۔ غصہ اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکنے کے ساتھ بھی مل کر رہے۔ اس نظم میں ایک ایسی روانی ہے اور الفاظ ایسے سیدھے سادے روزمرہ کے استعمال کیے گئے ہیں کہ انہیں نہ صرف نریم کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ وہ آسانی کے ساتھ یاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ساری نظم میں بات چیت کا سلیج ہے اور ایک ایسا گمبیر بن اور لوچ ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے۔

اس کا نامحاله انداز دل کو شہمی میں لے لینے والی کیفیت کا حامل ہے :

اندلا اگر مجنوب ہے صورت طبع لا خوب ہے  
جیسا اچھو محبوب ہے ہو باج کوئی پیارا نہیں  
جیسا اچھو جس دھات کا قبلہ چند یونم کی رات کا  
روغن صبح ظلمات کا ہو باج کوئی پیارا نہیں  
ج نے غلغل لا آن دے ہو جان سنگتا جان دے  
بر حال ہو شک بان دے ہو باج کوئی پیارا نہیں  
مل سوکناں میں ہوں رہنا کچھ نہ دے سوکن پنا  
نہ دیکھ پرلہا اپنا ہو باج کوئی پیارا نہیں  
رغبت ہا کا نام کر بھانا اے سو کام کر  
جگ میں توں اپنا نام کر ہو باج کوئی پیارا نہیں

یہ زبان و بیان تقریباً سو تین سو سال پرانے ہیں۔ شاہ داول کی زبان ، فارس کے زبائر آنے کے باعث ، ہمارے لیے آج بھی اجنبی نہیں ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں ذرا سی کوشش سے آج بھی ہم تک پہنچ رہا ہے۔ وہ جامن کی روایت کے مبستر و مبستر ہیں اور جب بھی جامن کا نام آنے کا ، داول کا نام بھی اٹھنے کے ساتھ لیا جائے گا۔ یہی وہ روایت ہے جو جامن ، داول ، خوش دہاں سے ہوتی ہوئی امین الدین اعلیٰ تک پہنچی ہے اور وہ اے مکمل کر دیتی ہیں۔ شاہ برہان الدین جامن (م - ۵۹۹۰/۱۵۸۲ ع) کے دوسرے ظاہر ذکر خلیفہ ، جنہوں نے تصنیف و تالیف کی سونیاں روایت کو قائم رکھا ، صبح صمود الحق خوش دہاں ہیں۔ خوش دہاں ، شاہ ابوالحسن قادری (م - ۱۰۴۵/۱۶۳۵ ع) کے بھائی تھے جن کی اردو مثنوی ”مکھ انجین“ کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ خوش دہاں بجاپور میں پیدا ہوئے لیکن ان کی تعلیم و تربیت پدر میں ان کے لالا شاہ ہلر الدین حبیب اللہ کے ہاتھوں ہوئی۔ اسی وجہ سے ان کے اظہار بیان پر بجاپوری اسلوب کا اثر کم اور فارسی اسلوب کا اثر زیادہ ہے۔ تعلیم و تربیت کے بعد خوش دہاں بجاپور چلے آئے اور جامن سے سلسلہ چشت میں بہت حاصل کی۔ شاہ جامن کی وصیت کے مطابق خوش دہاں ان کے بیٹے امین الدین اعلیٰ

۱۔ تذکرہ خطوطی ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن۔

۲۔ تذکرہ اولیائے دکن : حصہ اول ، جلد سوم ، ص ۹۵ - ۹۶۔

(۵۹۹۰-۱۰۸۲/۱۵۸۲-۱۶۳۵ ع) کے پسر تربیت اور اہلیق مقرر ہوئے۔ خوش دہاں کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ انہوں نے ، شاہ داول کی طرح ، جامن کی تعلیم کو بھیلایا اور اپنے مشہور فارسی رسالے ”معرفت السلوک“<sup>۲</sup> میں جامن کے فلسفے کو وضاحت و دلائل کے ساتھ پیش کیا۔ ”معرفت السلوک“ میں وہ اشکال اور بے ربطی نہیں ہے جو جامن کے نثری رسالے ”کلمۃ العتالیٰ“ میں مٹی ہے۔ یہاں ایک دل اشہن ترائب اور تصنیفی باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خوش دہاں جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ پوری تفصیل کے ساتھ ان کے ذہن میں آنے کی طرح صاف ہے۔ ۱۱۵۷/۱۷۴۴ ع میں شاہ ولی اللہ قادری نے اس رسالے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ”معرفت السلوک“ کے علاوہ خوش دہاں نے ایک اور رسالہ<sup>۳</sup> بھی فارسی میں تصنیف کیا جس میں سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے مخصوص مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی ایک نظم بھی ایک قدیم بیاض میں نظر سے گزری ہے جس میں شاہ برہان الدین جامن کی مدح کی گئی ہے :

کامل حضرت شاہ برہان برہان محبوب سبحان  
شاہ برہان الدین ولی جسے سرفضی علی  
نرزند حضرت قطب آفاق شاہ میراجی شمس عشاق  
چڑتے دم سون اللہ بول آترے تئیں بھی اللہ بول  
پر دم اللہ سون مشغول پر دم اللہ کرے قبول  
پلکھان لکھنیاں کھولنیاں ہیں وہ بھی اللہ بولنیاں ہیں  
اس سے توں بھی ہو مشغول جی وو پلکھان پڑے قبول

انہوں نے اور کیا لکھا ، ہمیں نہیں معلوم لیکن ایک اور اردو رسالہ تصوف میں انہوں نے سوال و جواب کی شکل میں تعلیم جامن کو بیان کیا ہے۔ اس رسالے کے موضوعات وہی ہیں جو جامن کے ”کلمۃ العتالیٰ“ میں ملتے ہیں۔ سوالوں میں بھی یکسانیت ہے اور جوابات کی روح بھی ایک ہے۔ فرق یہ ہے کہ خوش دہاں

۱۔ اولیائے بجاپور : ار شاہ سیف اللہ قادری ، ص ۱۲۸ ، مطبع صیغۃ النبی ، رانپور۔

۲۔ معرفت السلوک : فارسی ، (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ ترجمہ معرفت السلوک اردو : (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۴۔ رسالہ تصوف خوش دہاں : فارسی (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔



نے اختصار سے کام لیا ہے اور کئی کئی سوالوں کو یک جا کر کے ان کے جواب ایک ساتھ دیے ہیں۔ جامن کا مخاطب ”عام طالب“ تھا۔ خوش دہان کے مخاطب ”طالب صادق“ اور ”عارفان صاحب بصیرت“ ہیں جنہیں ”بطریق اشارت“ بات سمجھائی گئی ہے۔ جامن کے ”کلمۃ اسعافی“ میں سوال اور جواب کہیں کہیں فارسی میں ہیں لیکن خوش دہان کا سارا رسالہ اردو میں ہے۔ جامن کی زبان پر گجری اور بجاہوری اسلوب کا رنگ غالب ہے، لیکن خوش دہان کی زبان پر فارسی اسلوب و آہنگ حاوی ہے، اسی لیے جامن کے اسلوب کے برخلاف یہ آج بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے۔ جامن ”کون“ اور ”کہا“ میں فرق نہیں کرتے۔ خوش دہان ان لفظوں کا صحیح استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اور دوسرے الفاظ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ سارا رسالہ چونکہ سوال و جواب کے پیرائے میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں مکالمے کا انداز اور بات چیت کا سلیقہ در آیا ہے۔ خیال صاف ہے اور ترتیب بیان میں بالاعدی ہے۔ جواب بھی ایک خاص ترتیب سے دیے گئے ہیں تاکہ وہ تہہ بہ تہہ جتنے چلے جالیں۔ آج یہ باتیں، جو اس رسالے میں بیان کی گئی ہیں، مشکل نظر آتی ہیں لیکن اس زمانے میں یہ عام باتیں تھیں۔ اسی لیے ان کے بیان میں وضاحت کے بجائے عام طور پر اشاروں سے کام لیا جاتا تھا۔ خوش دہان کے ہاں نثر میں ایک جواز ہے۔ جملے کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب میں باضابطگی ہے جو جامن کی نثر میں ہمیں خال خال نظر آتی ہے؛ مثلاً خوش دہان جب کہتے ہیں کہ:

”اول ذکر جلی اللہ کا ناؤں ظاہر کے اعضا سوں، ذکر قلبی باطن میں زبان سوں ہمیشہ، بعد ازاں ذکر روحی مشاہدہ اس طریق سوں۔ اول سرحد کی صورت دل میں متبادل پکڑنا، اس صورت کو دیکھنا سو روح کا نظر ہے۔ اس دل میں یوں بولنا کہ صورت کو دیکھتا سو کون۔ کیا نظر پاک ہے۔ عجیب لطیف بعد ازاں اس صورت پر نئے نظر ثابت کرنا۔ علاحدہ نظر مطلق رکھنا۔ چند روز اس کا کثرت کرنا تا نظر کہے کہ میں علاحدہ نظر ہوں۔ ظاہر باطن یک ہوئے، بعد ازاں بھی اس نظر کو تزلزل دینا کہ ہو تو اس کا ہے میں نہیں۔ اس وضع سوں چند روز گزرے تو وہم خودی کا دور ہوئے گا تو وہ نظر نور ہووے۔ اس میں دہدار وصال و فنا و بقا حاصل ہونے کا۔ جہاں عشق محبت زیادہ ہووے۔ شری ذکر مو عشق ہے، دہدار دیوے گا۔ کہا ہے پاک خدا کی قبل

لطیف مشاہدہ نور کی نظر میں ہووے حال حال غنی ذکر ہے۔“  
 بیان نثر میں ایک ترتیب، ایک باضابطگی، ایک تسلسل اور ایک ربط کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نثر نے کسی حد تک اپنا راستہ مقرر کر لیا ہے۔ فارسی اسلوب نے اس کو ایک نیا رنگ روپ دے دیا ہے اور اب ایک ایسی شکل نکل رہی ہے جو اُسے جدید ادبی اسلوب کے نئے معیار کی طرف لے جا رہی ہے۔ میں وہ خدمت ہے جو اس دور میں خوش دہان نے انجام دی۔ لکری سطح پر وہ جامن کی لکیر کے فقیر ہیں لیکن اسے مرتب کر کے ایک باقاعدہ شکل دینے اور پھیلانے میں ان کی خدمات نظر انداز نہیں کی جا سکتیں۔ اگر خوش دہان یہ کام نہ کرتے تو ان کے شاگرد اور تربیت یافتہ امین الدین اعلیٰ بھی اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل نہ کر پاتے۔

شاہ امین الدین اعلیٰ (۸۹۹-۸۱۰۸۶/۱۵۸۲-۱۶۵۵ع) دکن کے ان چند برگزیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے۔ بجاہوری بھی ”شاہ پور دروازے سے دو میل کے فاصلے پر ایک بلند ٹیکری پر سفید براق گنبد کوسوں دور سے چمکتا“ آج بھی دعوتِ نظر دیتا ہے جس کے نیچے امین الدین اعلیٰ عالمِ ربّ خودی میں بحرِ خوب ہیں۔ اعلیٰ اپنے والد برہان الدین جامن کی ولادت کے چند ماہ بعد پیدا ہوئے۔ خوش دہان سے تعلیم و تربیت پا کر مستند خلافت پر بیٹھے اور اس خاندانی روایت کو آگے بڑھایا جو باپ دادا سے ہوتی خلافت کے ساتھ انہیں ورثے میں ملی تھی۔ ان سے بیت سی تصانیف یادگار ہیں جن میں سے ”عجب نامہ“، ”رموز السالکین“، ”کلام اعلیٰ“ اور ”وجودیہ“ نظم میں ہیں۔ ان کے علاوہ انہوں نے خیالِ رشتہ اور خزلیں بھی لکھیں اور ساتھ ساتھ جامن کی روایت میں مخصوص راگ واکتوں کے مطابق گیت اور دوہرے بھی ترتیب دیے۔ ایک نظم جامن کی مدح میں بھی ملتی ہے۔ ان منظومات کے علاوہ ”گفتار حضرت امین“، ”وجودیہ“ اور ”کلمۃ الاسرار“

- ۱۔ رسالہ محمود خوش دہان بجاہوری: مرتبہ حمید الدین شاہ، ص ۳۱-۳۲، مطبوعہ ایوانِ اردو کراچی، ۱۹۷۰ع۔
- ۲۔ مادہ تاریخ ”ختم ولی“ اور ”شاہ امین الدین اعلیٰ فرد قطب الاولیا“ سے نکلنا ہے۔ بیاض قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۳۔ واقعاتِ مملکتِ بجاہوری: جلد دوم، ص ۱۰۰۔
- ۴۔ شاہ امین الدین اعلیٰ کا ارشاد ہے کہ ”اے مرہرو حق تعالیٰ کا وسیلہ بغیر بے خودی کے ممکن نہیں۔“ واقعاتِ مملکتِ بجاہوری: جلد دوم، ص ۱۰۱۔

نعمی تصانیف ہیں ۔

امین الدین اعلیٰ کی ماری تصانیف نظم و نثر کا موضوع تصوف و اخلاق ہے ۔ تصوف میں ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تلاوت الوجود کے نام سے کو مکمل کیا ۔ اس تصوف کی بنیاد حدیث ”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ (جس نے اپنے نفس کو پہچانا اس نے اپنے خدا کو پہچانا) پر قائم ہے ۔ ”اس میں عرفانِ نفس کے لیے وجود کے تمام مراتب کا عرفان حاصل کرنے کی تعلیم دی جاتی ہے اور یہ تعلیم جام سے زیادہ امین الدین اعلیٰ کی جستِ فکر و نظر کی مرہونِ منت ہے ۔ مطالعہٴ نفس کے پہلے مرحلے میں ، جس کو واجب الوجود کا نام دیا گیا ہے ، نورِ لائق کے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں جام صرف چار عناصر آب و آتش و خاک و باد کا ذکر کرتے ہیں لیکن اعلیٰ ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ ”ذاتی“ کو بھی ایک عنصر تسلیم کرتے ہیں ۔ اس کے علاوہ ہر عنصر کے پانچ پانچ گونے بھی بیان کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا تصوف پانچ عناصر اور پچیس گونے کا تصوف کہلاتا ہے <sup>۱</sup>۔ اس فلسفے میں اسلامی اور ہندوی فلسفے کی روحیں ایک دوسرے میں بہت ہو گئی ہیں ۔ اس فلسفے کے مختلف پہلو اور مختلف شکلیں ، کبھی اشاروں میں اور کبھی تفصیل سے ، ان کی نظم و نثر میں بیان ہوئی ہیں ۔

”گفتارِ امین اعلیٰ“ کے عنوان سے جو طویل نظم مکتی ہے ، اس کا موضوع ”توحیدِ باری تعالیٰ“ ہے ۔ اس میں وحدت کے مسئلے پر روشنی ڈال کر ”وحدۃ الشہود“ کو واضح کیا ہے ۔ اس نظم کی ہندوی ہر وہی ہے جو کھری میں مکتی ہے اور جسے میراجی اور جام نے بھی کثرت سے استعمال کیا ہے ۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں ہندوی ہر کے باوجود اسی عربی الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے جن کی وجہ سے لہجے اور رنگ روپ کا تاثر بدل گیا ہے ۔ اس تاثر کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب میراجی اور جام کے کلام کو پڑھ کر امین الدین اعلیٰ کے کلام کو پڑھا جائے ۔ اس نظم کے یہ چند اشعار دیکھئے :

نہیں ہے اللہ دوجا کوئے اللہ سوں دیک سب گچھ ہوئے  
سب سوں بن سب ہر دیک پاس مطلق بنیا شاید خاص

۱۔ میراج المانیقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفیظ قنیل ، حیدرآباد دکن ، ۱۹۶۸ء ، ص ۵۲۔

۲۔ مخطوطہٴ امین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

جو جولا اس کا جان سب سوں بن سب عین عیان  
مطلق ہالا امین یثو خاک چگایا تم سب جیو  
عین ارادت جس کے ہات جو جولا سب سنگت

اسی طرح ایک اور طویل نظم ”کلامِ شاہ امین الدین اعلیٰ“ کے عنوان سے مکتی ہے جس میں حمد کے بعد طائلوں کی ہدایت کے لیے شریعت و طریقت کے مسائل پر انھوں نے اپنے مخصوص نقطہٴ نظر سے روشنی ڈالی ہے ۔ مزاج اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس نظم اور ”گفتارِ امین اعلیٰ“ میں کوئی خاص فرق نہیں ہے ۔

اعلیٰ کی ایک دوسری نظم ”رموز السالکین“ <sup>۲</sup> کی ہر بھی وہی ہے جو ان دو نظموں میں استعمال کی گئی ہے ۔ یہ ایک طویل نظم ہے جس میں پانچ عنوانات قائم کیے گئے ہیں — ”شناسِ نور و روح و دل و نفس ، تحریرِ تقریرِ شناس ، وصالِ حق نور و روح بادل و نفس در پر موضع ہاوند شناخت ، شناسِ عاشقِ اعلیٰ و ادنیٰ ، تحریرِ تقریرِ شناسِ مجرید و تفرید ، عذرِ ارباب و اختتامِ کتاب ۔“ ایک شعر میں اس نظم کا نام بھی دیا گیا ہے ۔

نانوں سے رموز السالکین سالکان پر آئے یقین

”رموز السالکین“ میں انہی موضوعات کو بیان کیا گیا ہے ۔ امین الدین

اعلیٰ کے ہاں مسائل کے سمجھنے میں وہ دقت پیش نہیں آتی جو جام کے ہاں آتی ہے ۔ یہاں فکر اور اظہار دونوں میں ربط و ترتیب نے افہام کو سہل بنا دیا

ہے ۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود لسانی و تہذیبی

تبدیلیاں اظہار کی سطح پر کیا عمل کرتی ہیں ، امین الدین اعلیٰ کی شاعری کا

مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے ۔ بدلی ہوئی اظہار کی روایت نے اعلیٰ کے کلام کو

۱۔ مخطوطہٴ امین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ سو ۔ نہیں کے دو مخطوطے ہماری نظر سے گزرے (لا ۲۸/۲ ، قا ۱۵۱/۱ ، امین)۔

۳۔ ح ۔ نو مولوی عبدالحق نے بیک وقت جام اور امین الدین اعلیٰ

دونوں سے منسوب کیا ہے (لذیم اردو : عبدالحق ، ص ۳۰ و ص ۵۲) ۔ یہی

اعلیٰ ”علی گڑھ تاریخ ادب اردو“ حذ اول ص ۵۱ ہے ۔ ڈاکٹر بدر احمد سے

ص ۲۲۸) اسے جام سے منسوب کیا ہے اور نصیر الدین ہاشمی نے (ص ۲۸۹)

ص ۱۱۱ میں امین اعلیٰ سے منسوب کیا ہے ۔ (محبیل جالبی)

ایک حد تک مؤثر بھی بنا دیا ہے۔ شناس نور و روح کے یہ شعر دیکھئے :

نور وہی ہے مطلق نور      قید مولید تھی وہ دور  
نور مشاہدہ ہے جہاں      بوجھے نور ہے کا ہی حال  
روح پتہ دیکھن ہمار      اُس تھی خارج دل بچار  
حق کی راہ میں پکڑ رہیں      کیوں نا اس کوں ہوئے رہیں

”شناس عاشقِ اعلیٰ و ادنیٰ“ کے یہ شعر بھی اظہار کی روایت پر روشنی ڈالتے ہیں :

ادنیٰ عاشقِ اعلیٰ بوجھے      یہ دونی مقصود آکھوں تجھ  
عاشقِ ادنیٰ جیوں پتنگ      اعلیٰ موم بتی کا رنگ  
پتنگ جیوں دیکھ پڑے تھا      اپ چلجا کر ہوئے تھا  
وے ولایت جیوں پتنگ      موم بتی سوں نبوت رنگ  
یہ سب بوجھے آگ کا سوز      بوجھے مجلسِ شب اور روز

اس نظم کا چلا شعر صوفیائے کرام میں ایک زمانے میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا تھا۔

اللہ پاک منزہ ذات      اس سوں صفتاں قائم سات

دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی طویل نظموں میں اعلیٰ نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ جس بحر میں ان کی نظم ”وجودیہ“ میں ملتی ہے۔ اس رسالے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم اور نثر اردو فارسی دونوں میں اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو کچھ فارسی نثر میں کہا گیا ہے اسے اردو نظم میں بھی بیان کیا گیا ہے اور اس کے بعد اردو نثر میں علوی و مغل کے مدارج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

”عجب نامہ“ ایک عاشقانہ نظم ہے جس میں معشوق کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ اعلیٰ نے اس میں صرف ردیف کی ہندی کی ہے اور قافیے کو ترک کر دیا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ اس طرح غزل سے قریب ہے جس طرح شاہ داؤد

۱۔ یہ سب کلام ۵۱۰۶۸ کے اسی مخطوطے میں ہے جس میں میراجی، جام اور داؤد کا کم و بیش سب کلام شامل ہے۔ یہ وہ اصل مخطوطہ ہے جس کی دو مجلسیں حیدرآباد دکن میں اہل تحقیق کی آنکھوں کا سرمہ بنی ہوئی ہیں۔ ق ۱۵۱/۱، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔ (جمیل جالبی)

کے ”غزال“ غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ ”عجب نامہ“ کے مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جس میں ”ہو“ اور ”ہوں“ کو صوتی لحاظ سے قافیہ بنایا گیا ہے لیکن اس کے بعد صرف ردیف ”کوں“ باقی رہ جاتی ہے۔ یہاں پہلی صورت میں فارسی بحر نظر آتی ہے۔ بحر کی یہ تبدیلی تہذیب کی نئی سمت کی نشاندہی کر رہی ہے۔ بحر کی تبدیلی نے خود اظہار کو بدل کر جدید اسلوب سے قریب کر کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھئے :

دندان مثالِ بلبلیاں      رخشاں کلامِ کرنیاں  
زہرہ دھڑے نہ دیدہ غریبوں نہ چھاؤنے کوں  
چادرِ زنج کا لہرا مانتدِ حوضِ کوثر  
مقتول نہیں جو تیرے انکار نے غسل کوں  
لالہ جو لافِ معطر سامانِ کانِ خوشبو  
دہتا برائے شہرت اُن چاشنیِ سترک کوں

فارسی بحر کی وجہ سے اعلیٰ کا اظہار بیان اور طرزِ ادا بدل گیا ہے۔ یہاں ”رموز السالکین“ سے زدہ فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ پڑا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ امین الدین اعلیٰ نے اسی ہیئت کو کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ ”عجب نامہ“

میں موضوع کے تسلسل کی وجہ سے اس ”غزل“ کا عنوان قائم کیا گیا تھا لیکن ایک اور نظم، جس میں میراجی و جام کے لہجے کا ذکر کر کے طریقت کے متفرق موضوعات بیان کیے گئے ہیں، غزل کا نام دیا گیا ہے۔ یہاں بھی ہیئت وہی ہے جو ”عجب نامہ“ میں ملتی ہے۔ مطلع ہم قافیہ ہے اور اس کے بعد صرف ردیف ”امین“ باقی رہ جاتی ہے۔ اس غزل میں پندرہ اشعار ملتے ہیں :

نمت کیا یک غزل میں آیاتِ خاصے پنج وہ  
مفہوم کر شتار ہونا عیب جو ہونا امین

اس طرح ایک غزل ”غزالِ ریختہ“ کے عنوان سے ملتی ہے۔ اس میں قدیم روایتِ ریختہ کے مطابق (جو سارے شاہی ہندوستان میں امیر خسرو، حسن دہلوی، جالی، افضل پانی جی وغیرہ کے ہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی

میں ہے اور آدھا اردو میں۔ اس غزل کے اشعار کی نوعیت یہ ہے :

ز دستم رفت عنانِ صبر، رہیا نا ہوش منجہ میرا  
بیانے نامہ ظلمات دھڑک دل کون کے دیتا نہیں  
من پروانہ آن شمع کہ دھوں جگ بیچ روشن ہے  
بوڑم دم بدم یا او کہ وہ جلو کسی ماں نہیں  
بسانم کحل آن خاکے کہ جگ ہنگ اوس پر گذرے  
زہے دولت مرا باقد کہ نینوں الگ بچ دو سر نہیں

امین الدین اعلیٰ کا کلام اس رجحان کا پتا دیتا ہے جو رفتہ رفتہ بیجاپوری اسلوب پر غالب آ رہا ہے اور آہ ہندوی اسلوب سے ہٹا کر فارسی اسلوب کی طرف لے جا رہا ہے۔

جی رنگِ سخن ہمیں ”مدحِ برہان الدین جام“ میں نظر آتا ہے۔ یہاں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ اور واضح ہو گیا ہے۔ بہت وہی ہے جو ”حب لائد“ یا دوسری غزلوں میں استعمال کی گئی ہے۔ ”برہان بن میراں ابر“ ردیف ہے۔ اس مدح کو پڑھ کر یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے کہ اب زبان اس ملک گیر ادبی معیار کی طرف پڑھ رہی ہے جو آئندہ دور میں اظہار و اسلوب کا واحد معیار بننے والا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے، ان میں فارسی اسلوب و الفاظ کے اثرات کتنے گہرے ہو گئے ہیں :

اکمل ولایت تج عطا ثابت ثبوت لائق عطا  
خبر عین حق دیکر نہ تھا برہان بن میراں ابر  
علم لندن مقدور جگ لکنے خفی مکتوف جگ  
اشکال مشکل حل کیا برہان بن میراں ابر  
لیکو سرفت رحمان دیا عظام شان یزدان کیا  
احسن خلق حق تھی لیا برہان بن میراں ابر  
ہادی تون ہے راجہ خدا عامل تون ہے حق میں خدا  
واعظ تون ہے راجہ خدا برہان بن میراں ابر  
رکھیں لہیں خادم کہیں دم دم سرن گل بر زمین  
مقبول ہو گفتار لہیں برہان بن میراں ابر

اسی اسلوب کا اثر ان گیتوں اور دوہروں پر بھی چھا جاتا ہے جو گجری روایت کی پیروی میں امین الدین اعلیٰ نے لکھے ہیں۔ ان گیتوں کی بہت اور رنگ کو ہم گجرات کے شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جوگام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ دکن کے میراجی، جام اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گورو کے ہاں بھی ان کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ بھی اپنی خاندانی روایت کی پیروی میں ایسے کیت مخصوص راک راگنیوں کے مطابق ترتیب دیتے ہیں جو عملِ ساج میں گا کر سنائے جا سکیں، لیکن اعلیٰ کے ہاں ان گیتوں میں طرز احساس اور نئے اسلوب نے انہی تبدیلی کر دی ہے کہ یہ آج کے گیتوں کے زبان و بیان اور مزاج سے قریب تر ہو گئے ہیں۔ ”در مقامِ دھناسری“ کے یہ نول دیکھیے جن سے بدلے ہوئے مزاج سخن کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے :

جھولو جھولو اپنے لیا سوں ہل ہل جھولو کھولو  
ذات تے میں آیا نور پاک ہے مشترکہ نور  
ہو کہ کارن کیا ظہور

لو کہ پلان ہے روح جاری سو ہے حیات کی پاندھی ڈوری  
یو آشنائی ہانک ٹیری

ایسے پلانا ذکر کا دودہ تب لہ آئے ساری سودہ  
دیا عقل سگلا بود

کیا رحمت لہ پر لیے لیرا فضیلت سب پر ہے  
محبوب معشوق اپنا تہہ کون کہے

تون ہے اللہ کا یارا مطلق نور تون ہے سارا  
شاہ امین الدین کہے اظہارا

یہ انداز بیان امین الدین اعلیٰ کی نثر میں اور زیادہ کھل گیا ہے۔ ”وجودیدہ“ میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں وہ ”معراج العاشقین“ کے مطالب سے ملتی جاتی ہیں۔ ”وجودیدہ“ کے مطالب سے یہ بات بھی ملتی ہے کہ ”معراج العاشقین“ حضرت بلندہ نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ سلسلہ امینیہ کے کسی مرید نے تصنیف کی ہے۔

۱۔ یہ چیزیں بھی خطوطہ لا ۱۵۱/۱ سے لی گئی ہیں جو ۵۱۰۶۸ کا لکھا ہوا ہے۔ اس زمانے میں امین الدین اعلیٰ بقدر حیات تھے۔ (جمیل جالبی)



انداز بیان کے اعتبار سے اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ صاف ہے۔  
 ”وجودید“ جس میں اردو اشعار، فارسی نثر اور اردو عبارت کے ذریعے مطالبہ  
 بیان کیے گئے ہیں، اس لحاظ سے زیادہ اہم رکھتی ہے کہ اس میں موضوع پر  
 وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ ”وجودید“ کا وہ حصہ جس میں اردو نثر  
 ملتی ہے، علوی و سفلی کے مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ سب مسائل اعلیٰ  
 کے مخصوص فلسفہ تصوف کے ارد گرد ہی گھومتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ:  
 ”علوی کے مرتبے چار ہیں۔ سفلی کے مرتبے چار ہیں۔ اول مرتبہ علوی۔  
 مرتبہ اول مقام شہود۔ مرتبہ دوم مقام محبت۔ مرتبہ سوم مقام حال۔  
 مرتبہ چہارم سفلی۔ مرتبہ اول ذکی لذت۔ دوم شہوت۔ سوم  
 خطرات نیک ہمتی دل۔ چہارم متنع دیگر عروج و نزول آدمیاں کا۔  
 کتنا ہوں اول ہوں ہوا ہے۔ اول آدمی چہار ہفتاں ہوں تھا۔ خدا کے  
 علم شے (میں) نور روح و نفس دے نادان وزا ہوں تھا۔ اس کی ایک  
 محفل است۔ چون ماں باپ کوں معلوم اچھتا ہے کہ جو برا ہوئے گا  
 روزگار کرے گا۔ یوں خدا کوں معلوم تھا روزِ میثاق کے وقت باز ہفتاں  
 ہفتہ ہوئے کون ہو چار عناصر دیے۔ ماں کے پیٹے شے تھا ٹولکہ اور بی  
 مرتبے تھا۔ بعد ازلن بڑا ہوتا گیا کیوں کیوں دانائے و حرکات زیادہ ہونے  
 گیا کہ دالانی تعلق ہوں ہوئی۔ با علم ہو دل بی مرتبہ ہے کی۔ ہو دل  
 تعلق صنوبری ہوں ہے۔ باز نفس کا حرکات اس حواس خمسہ ہوں ہے۔  
 یو نفس امارہ ہے۔ ایتال عروج کیا۔ لوڑی نفس دل روح نور پھاننا  
 با سرحد ہوں نہیں تو نہیں۔ نفس چھوڑ دل چھوڑ روح چھوڑ نور کون  
 جاننا تو اسکون ماں کے پیٹے میں کا حال آوے گا۔ اس ہوں خدائے تعالیٰ  
 ششعال ہوئے گا۔ اس کوں مقام مرتبے ہیں۔“

اعلیٰ کی یہ نثر ترتیب، ربط اور جملوں کی ساخت کے اعتبار سے خوش دہان  
 کی نثر سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ جہاں خوش دہان سے زیادہ قوتِ اظہار کا احساس  
 ہوتا ہے۔ فاعل، مفعول اور فعل کی ترتیب میں بڑی حد تک باقاعدگی آ جاتی ہے۔  
 اسی رنگِ بیان سے ملتی چلتی نثر ”گفتار حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ“

جس کے شروع میں ”نور السالکین“ کے ابتدائی اشعار:

اللہ پاک منزہ ذات اس سون صفات قائم سات

وغیرہ دیے گئے ہیں۔ ان اشعار کے بعد نثر شروع ہوتی ہے جس میں وہی مسائل  
 شریعت و طریقت بیان کیے گئے ہیں جو وہیں ”معراج العاشقین“ میں ملتے ہیں۔  
 جہاں نفس، واجب الوجود، ممکن الوجود، متنع الوجود، عارف الوجود،  
 شاہد الوجود، صفت الوجود اور عناصر الوجود کی تشریح کی گئی ہے۔ رسالے میں  
 مختلف فہموں کو انک الہک مذہب کا نام دیا گیا ہے: مثلاً ”مذہب چہار است:  
 اول سستی، دوم حسی، سوم مالکی اور چہارم شافعی“۔ ان سب موضوعات کو  
 اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ اس رسالے میں اعلیٰ نے اکثر مقالات پر عبارت  
 کو مستح و منقش رکھے کی کوشش کی ہے۔ یہ عمل بھی فارسی نثر کی پیروی  
 میں کیا جا رہا ہے اور اردو عبارت کو بھی اسی سطح پر لانے کی کوشش کی  
 جا رہی ہے۔ بیان نثر میں شعر کا انداز و سراج بھی شامل ہو رہا ہے۔ جب ہم  
 اس عبارت کو پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں ”معراج العاشقین“ کے ابتدائی حصے  
 گھومتے لگتے ہیں:

”خاصیت خاک، موکل فرشتہ، مہتر جبرائیل، رنگ زرد، ڈکال اور  
 گوشت، استخوان اور پوست، اے رے جینے بشم سب جان خاکی دم،  
 خاصیت آب، موکل فرشتہ مہتر میکائیل، رنگ سرخ، مغز آب منی،  
 نس تن کا تیز غنی، پیش آب اور جلاب ہالچواں خوی آب، خاصیت  
 آتش موکل فرشتہ مہتر عزرائیل، رنگ سیاہ، لباس اور بھوک، یہ کھلے  
 لہرا سوکھ، کلا ملاوٹی چوران، پامو رکنو نمور، خاصیت باد موکل  
 فرشتہ مہتر اسرافیل، رنگ سبز ہلن اور چلن بھی ہسرن اور کالین بھوکن  
 سنی پنج صحن متجوگ بن خاصیت ہوا کھنہ نہیں۔۔۔“

لیکن ان دونوں نثری تصانیف کے برخلاف ”کلمۃ الاسرار“ کے زبان و  
 بیان اور صاف ہو گئے ہیں۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ ”وجودید“ اور  
 ”گفتار“ میں مخصوص فلسفہ تصوف کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے جس کی  
 وجہ سے آج یہ عبارت گنگلک اور مشکل نظر آتی ہے۔ اس دور میں یہ اشارے  
 اتنے عام تھے کہ ان کو وضاحت کے ساتھ کھول کر بیان کرنے کی ضرورت ہی  
 نہیں تھی۔ جیسے ارسطو و افلاطون کے زمانے میں فلسفہ و حکمت کے ہارہک اور

دقیق نکات معاشرے کا عام آدمی بھی آسانی سے سمجھ لیتا تھا اسی طرح یہ معاشرہ بھی ”رسالہ“ تصتوف کے وہ باریک و دقیق نکات، جو آج ہمیں مشکل نظر آتے ہیں، آسانی سے سمجھ لیتا تھا۔ ”کلمۃ الاسرار“ میں امین الدین اعلیٰ نے اپنے موضوع سے ہٹ کر ”کلمۃ طیبہ“ کی تشریح کی ہے۔ یہاں اپنی بات کو اس طور پر سننے والی کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اچھی طرح اس کے ذہن نشی ہو جائے۔ اس لیے ”کلمۃ الاسرار“ کی نثر میں ایک تخلیقی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ تصنیف امین ندوی کی سب سے دل چسپ تصنیف ہے اور اس دور کی نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے۔ واضح رہے کہ یہ نثر کم و بیش اس زمانے میں لکھی جا رہی ہے جب اورنگ زیب عالمگیر نے شاہجہان کو قید کر لیا ہے اور خود شہنشاہ ہند بن کر ابھی اہلی تختِ سلطنت پر بیٹھا ہے۔

”کلمۃ الاسرار“ میں مرید سوال کرتا ہے اور مرشد جواب دیتا ہے، لیکن یہاں سوال و جواب الگ الگ نہیں ہیں جیسے ہمیں برہان الدین جامی کی ”کلمۃ الحقائق“ میں یا غوث دہان کے ”رسالہ“ تصتوف میں نظر آتے ہیں۔ یہاں سوال و جواب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ سوال پوچھے جانے کی اطلاع ہمیں جواب دینے والا ہی دیتا ہے۔ مرشد چلے کلمہ کے ظاہری معنی سمجھاتا ہے اور پھر باطنی معنی پر روشنی ڈالتا ہے۔ ”لا“ کی تشریح کرتے ہوئے، چھلی اور پانی کی حکایت بیان کر کے، نثر میں حکایتی عنصر کے اضافے سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر چھلی کی حکایت بیان کر کے کلمہ کے اسرار اسی طرح داستانی انداز میں کھولے جاتے ہیں جس طرح ہفت منزل سر کرنے کے بعد داستانوں میں طلسم کھلتا ہے۔ ”کلمۃ الاسرار“ کی نثر کو ”رک“ ”رک“ کو بڑھنے سے بات چیت کے لمحے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اسی وقت اس نثر سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے:

”مرید نے پوچھا مرشد کمال سون کہ اے مرشد رہتا والی ہادی صاحب زمان کلمہ کا کیا معنا ہے؟ سو بولو ہو سہرائی کر کے یو رمز مجھ پر کھولو۔ تب مرشد نے فرمائی کہ کلمہ کا ظاہر معنا ہو ہے کہ نہیں کوئی معبود پر حق مگر اللہ ہے۔ ہو مرید“ بھیجے گئے ہیں اوس معنی کوں برحق کہ جائیاً ہو رہا کہ کو ایک کر مانا۔ تب ظاہر کا مسلمان ہوا۔ لیکن کلمہ کا باطنی معنا اور ہے۔ جب لک اوس باطنی معنی کو نہیں سمجھا تب لک باطن میں مسلمان نہیں ہوا۔ مثال اس کا ہو ہے کہ

سورج کی دھوپ دیکھ کر معلوم کیا کہ سورج ہے، ہو دھوپ نکلتی ہے۔ اگر سورج لا ہوتا تو دھوپ لا نکلتی و لیکن سورج کوں دیکھا نہیں۔ یوں مرید صاحب کے معجزہ دیکھ کر معلوم کیا کہ اللہ ہے۔ تب مرید صاحب کے معجزے ظاہر ہوئے۔ اگر اللہ نہ ہوتا تو مرید کوں کوں پہچانتا اور مرید کے معجزے کہاں سون پیدا ہو رہا ظاہر ہوتے۔ کلمہ کا ظاہر معنا ”پوچکر اتنا معلوم کرے و لیکن خدا کوں نہیں دیکھا اور مرید کوں نہیں پہچانتا کہ اللہ کس کا نانا ہو مرید کس کا نانا ہے۔ یو بات نہیں معلوم کیا تو مسلمان باطن میں نہیں ہوا۔ تب مرید نے یو بات سن کر بیت عاجزی سون کھڑا رہ کر مرشد کو سجدہ کیا ہو رکھا اے مرشد برحق شتائی سون کلمہ کا باطنی معنا بولو ہو مرید مرید پر بیگی سون کھولو و گریں لو مرید پر جوت بے قراری ہے۔ ہو یو دن ایں سب الدھیاری ہے۔“

یہی انداز تقریر ساری کتاب میں نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی درس یا وعظ تھا جو، کلمے کے اسرار کے موضوع پر، امین الدین اعلیٰ نے دیا تھا۔ کسی مرید یا طالب نے اسے قلمبند کر لیا اور پھر لکھ کر مرشد کے سامنے بھیج دیا۔ مرشد نے اسے دیکھا اور اس کا نام ”کلمۃ الاسرار“ رکھا۔ اس طرح اس نثر میں دو ذہن اور دو مزاج مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ ایک خود اعلیٰ کا اور دوسرا طالب یا مرید کا۔ غالباً اس وجہ سے یہ نثر امین الدین اعلیٰ کی دوسری نثری تصانیف سے زیادہ دل چسپ اور صاف ہے۔

بنیادی طور پر اعلیٰ کی تصنیف و تالیف کا مقصد ادب تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ شریعت و طہارت اور تصتوف و اخلاق کے مسائل کو ہوام و خواص تک پہنچانا ہے۔ جب ہم اعلیٰ کی تحریروں کو اس دور کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کی تصانیف کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ ادبی لحاظ سے کم مابہ معلوم ہوتی ہیں، لیکن ”مذہبی تحریروں“ کے نمائندہ کی حیثیت سے ان کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

امین الدین اعلیٰ کے دور تک بیجاپوری اسلوب پر فارسی اثرات اتنے حاوی ہو گئے تھے کہ وہ بڑی حد تک جدید اسلوب کے قریب آ گیا تھا لیکن اس کے مزاج کی خصوص ”ہندویت“ اب بھی باقی تھی۔

ابن الدین اعلیٰ کے بچپن اور جوانی میں جکت کشرو کی بادشاہی تھی۔  
 ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع میں جب سلطان محمد عادل شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوا تو  
 اعلیٰ کی عمر ۷ سال تھی۔ اس کے انتقال کے وقت وہ ستر سال کے ہو چکے  
 تھے۔ علی عادل شاہ ثانی کی ولادت کے وقت (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) بھی وہ زندہ تھے۔  
 اس طرح سلطنت بیجاپور کا عروج و زوال انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔  
 لیکن شاہی کا دور، جب سلطنت بیجاپور سنبھالا لے رہی تھی، خود دکنی ادب کے  
 عروج کا دور تھا۔

☆ ☆ ☆

ساتواں باب

## دکنی ادب کا عروج

(۱۶۵۷ء-۱۶۷۵ء)

شاہی نے جب شعور کی آنکھ کھولی، حسن شوق کی شاعری کی دھوم  
 سارے دکن میں مچی ہوئی تھی اور خصوصیت ہے اس کی غزل نے شعرا کے لیے  
 جدید اسلوب اور نئے معیارِ مطن کا نمونہ بن چکی تھی۔ نئی نسل کے شعرا اس  
 کی زمینوں میں غزلیں کہہ رہے تھے، اس کی غزلوں کی تفسیر کر رہے تھے اور  
 اس کے انداز بیان کی پیروی کر کے اپنی انفرادیت کے خد و خال بجاہاں کرنے  
 میں مصروف تھے۔ شاہی کی غزل پر بھی حسن شوق کے اثرات واضح ہیں۔ حسن شوق  
 کا یہ شعر بڑھ کر

تجہ نین کے انجن کون ہو زاہداں دوائے  
 کوئی گوڑ، کوئی بنگالہ، کوئی ساری کتنے ہیں  
 اب علی عادل شاہ ثانی شاہی کا یہ شعر پڑھیے :  
 بیج نین کے شکر میں لالہ وطن کیسے جب  
 لب انجن کے لوکاں خلوت اچھے کتنے ہیں  
 حسن شوق کی ایک اور غزل کا یہ شعر پڑھیے :  
 تجہ ناز کے بیداد نے ویراں ہوا ہے کاتورو  
 تجہ لب شکر کے قول نے معمور بنگالا ہوا  
 اور اب شاہی کی غزل کا یہ شعر دیکھیے :

سو ہے سو رنگ ٹورے سگل لوجن میں ج تکسیر ہے  
 اس نین کی لائبر نے سب گوڑ بنگالا ہوا  
 چل غزل میں شوق اور شاہی کے ہاں پھر ایک ہے۔ شوق نے ”ساوری“  
 مشنری، ”الوری“ لائیے اور ”کتنے ہیں“ ردیف استعمال کی ہے۔ شاہی نے ردیف

کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو صحت ، خلوت ، وصلت ، حکمت ، عشرت کر دیا ہے ۔ دوسری غزل میں دولوں کے ہاں پیر ، ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شاہی نے ، شوق کی غزل کے پیش نظر یہ کوشش کی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوق باندھ چکے ہیں ۔ شوق کی غزل میں سات شعر ہیں ۔ شاہی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں ۔ شوق نے نالا ، متوالا ، کالا ، بالا ، ہنگالا قافیے باندھے ہیں ۔ شاہی نے متوالا اور ہنگالا کے علاوہ شوق کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ بالا ، جالا ، اُجیالا ، بھالا ، لالا ، کالا ، بھالا ، مالا ، ڈالا ، نروالا قافیے باندھے ہیں ۔ شاہی نے شعوری طور پر اپنے مضامین کو الگ رکھنے کی کوشش کی ہے ، لیکن جب شاہی مطلع پر آتا ہے تو ”ترازو“ کا کناہ اس کے ہاں بھی در آتا ہے ۔ شاہی کا مطلع ہے :

رب سس نے مل شاہی میں جب تو لیا ہے تیرے حسن کو  
ڈنڈی دے "سد کہکشاں آکشی سو تھالا ہوا

اور حسن شوق کا مطلع یہ ہے :

شوق ہماری پرہ کا راساں جیوں جو کھیا لک

ہاسنگ اس میزان کا کھوپل لڑ نالا ہوا

لیکن شوق کی غزل کے مزاج اور فارسی رنگ و اپنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود ، شاہی کی شاعری میں جھینٹ جموعی بیجاپوری اسلوب و روایت کی روح بول رہی ہے ۔

علی عادل شاہ ثانی (۱۰۶۷ھ-۱۰۸۳ھ/۱۶۵۶ء-۱۶۷۲ء) تخلص شاہی ، سلطان محمد عادل شاہ کا اکلوتا بیٹا اور عادل شاہی خاندان کا آٹھواں بادشاہ ، ۱۶۳۸ء/۱۰۴۸ھ میں ایک معمولی عورت کے بطن سے پیدا ہوا اور سلطان محمد کی حرم معانی (گولکنڈا کے فرمانروا محمد قطب شاہ کی بیٹی اور سلطان عبدالقہر قطب شاہ کی بہن) خدیجہ سلطان شہر بانو کی گود میں پل بڑھ کر جوان ہوا ۔ بیجاپور کی ادبی فضا ، عادل شاہی خاندان کی روایت اور خدیجہ سلطان کی تربیت سے ادب ، شعر اور موسیقی اُس کی گھٹی میں بڑے تھے ۔ دادا جگت گورو کہلاتے تھے ، ہوں "استاد عالم" کہلایا ۔ علم پرویزی اور شعر و سخن کی قدر دانی اس کے

۱۔ نصرتی نے "علی نامہ" میں کئی جگہ علی کو استاد عالم کہا ہے ۔ مثلاً :

اے نصرتی جب توں منکے لکھنے غمیں بے بدل

تو قافیوں میں لیا تھنا استاد عالم کی غزل

خالدانی اوصاف تھے ۔ اُنہیں سال کی عمر میں علی تخت پر بیٹھا تو انتشار کے سیاہ بادل معاشرے پر چھائے لگے ۔ امرا ذاتی ہوس اقتدار میں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو گئے اور بغاوتوں کی آندھیاں چلنے لگیں ۔ صورت حال یہ تھی کہ سازشوں کے باریک جال کے مضبوط پھندوں میں سارا معاشرہ گرفتار تھا ۔ مغل لاک میں بیٹھے تھے ، مراٹھے سرزمینِ دکن پر دلدناتے پھر رہے تھے ۔ علی نے بڑی چادری سے ان سب عفریتی قوتوں کا مقابلہ کیا اور فتح پائی ۔ مغل جنرل جے سنگھ کی شکست فاش (۱۰۷۱ھ/۱۶۶۶ء) بھی علی کے ہاتھوں ہوئی ۔ اس ہنگامہ پرور اور "پُر آشوب دور کے باوجود علم و ادب کی سرپرستی اور ذوق اسی طرح باقی رہا اور عشرت کی مجلسیں بھی اسی طرح جتنی رہیں ۔ اس کے دربار سے جت سے علما ، فضلا ، شعرا اور مؤرخ وابستہ تھے جن میں ابوالعالی ، سید نور اللہ ، عبداللہی ، سید گرم اللہ اور نصرتی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں ، دربار سے ہاراسین الدین اعلیٰ ، سیوا ، اباعی ، ہاشمی اور میرزا دادر سخن دے رہے تھے ۔

علی فارسی میں بھی شاعری کرتا تھا لیکن اس کا بنیادی رجحانہ دکن کی طرف تھا ۔ "بساتین السلاطین" میں لکھا ہے کہ "اکثر مہل بجانب لف خویش خاص یعنی بزبانِ دکنی داشت ۔ برطبق الناس علی دین ملوکہم شعرائے ہندی کو بسیار از خاکبر بیجاپور بر خواستہ اند خانہ بہ خانہ ہنگامہ شعر نازہ کوئی گرم داشتہ اند" ۔ اس حوالے سے دو باتوں کا پتا چلتا ہے : ایک تو یہ کہ بادشاہ کی مادری زبان دکنی تھی اور اس کی طبیعت اسی زبان میں شعر گوئی کی طرف مائل تھی ۔ دوسرے یہ کہ اُس کے زمانہ حکومت میں گھر گھر شعر و شاعری کا چرچا تھا ۔ خاقی خان<sup>۲</sup> کے بیان سے بھی اس دور کے بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول ، بادشاہ کے رجحان طبع اور زبان کی ترقی کا ثبوت ملتا ہے کہ "مشہور فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی خصوص در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود ۔ در عہد او ترجمہ یوسف زلیخا تالیف ملا جاسی ، و ترجمہ روضہ الشہدا و قصہ منویر و مہمالت کہ عاقل خان خوافی بہ نظم در آورده ، ملا نصرتی و دیگر شاعران بیجاپور بزبانِ دکنی تالیف نمودہ" ۔ "در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود" کے الفاظ اس دور میں اردو زبان کی سرپرستی پر

۱۔ بساتین السلاطین : از میرزا ابراہیم زبیری ، ص ۳۰ ، مطبع سیدی حیدر آباد دکن ۔

۲۔ منتخب التہاب : ص ۳۵۹ - ۳۶۰ ، مطبوعہ کلکتہ ۔



روشنی ڈالتے ہیں۔

بادشاہ جب خود شاعر ہو اور اپنی زبان کو عزیز بھی رکھتا ہو تو کبھی ممکن تھا کہ اردو زبان کے بھاک نہ بھرتے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں اردو زبان و شاعری نے بہت ترقی کی۔ دکھی کا سب سے بڑا شاعر نصری بھی اسی دور میں دادر سخن دیتا ہے۔

شاہی نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ اس نے قصیدے، مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں اور مرثی، گیت، کبت اور دوبارے بھی کہے۔ اس کے اردو دیوان میں چھ قصیدے ہیں۔ چلے چار قصیدے حمد، نعت، منقبت حضرت علی اور دوازدہ اسم کی تعریف میں لکھے گئے ہیں۔ باقی دو قصیدوں میں سے ایک حوض و علی داد محل و باغ کی تعریف میں ہے اور دوسرا قصیدہ ”چار در چار“ ایک دلریا کی تعریف میں ہے۔ قصیدوں کی عام ہیئت وہی ہے جو فارسی قصائد میں ملتی ہے۔ ان میں زور بیان بھی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہی اپنے ”مندوحین“ کی تعریف دل سے کر رہا ہے۔ اگر چلے چار قصیدوں میں عقیدت و احترام کے ساتھ مندوحین کے جلال و جلال کا اظہار ہوا ہے تو ”علی داد محل“ کی تعریف وہ ایسے خوش ہو کر کرتا ہے کہ قصیدے کے اشعار سے اس کے دل کی کلی خوشی کی لہر سحر سے کھلتی معلوم ہوتی ہے۔ شاہی کے قصیدوں میں ایک شکوہ، بلند آہنگی اور موسیقائے جھنگر کا احساس ہوتا ہے۔ اس صنفِ سخن میں وہ ایک سچے شاعر کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ تشبیہ، گریز، مدح اور دعا کے چاروں حصوں کو قصیدے میں اہتمام کے ساتھ نبھاتا ہے۔ اس کے قصیدوں میں ”نصری“ کا اثر واضح طور پر جھلکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ نصری سے اصلاح لیتا ہو اور بادشاہ وقت کے کلام میں اصلاح دینے وقت ”ملازم شاعر“ اتنی اصلاح کر دیتا ہو کہ خود اس کا مزاج بادشاہ کی شاعری میں در آتا ہو۔ یا پھر خود شاہی نے نصری کے قصیدوں کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کے مزاج میں رنگ بھرا ہو۔ یہ اثر ہمیں لفظوں کے انتخاب میں، لہجے اور اسلوب میں صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً ”قصیدہ در حمد“ کے ابتدائی اشعار کا ”گلشنِ عشق“ کے ان اشعار سے

مقابلہ کیجیے جہاں نصری نے عقل و عشق کے اسی موضوع کو پیش کیا ہے، تو دولوں کے مکر و مزاج میں ایک ہی روح بولتی نظر آئے گی۔ نصری کا شاہکار ”قصیدہ چرخیدہ“ اسی بحر، وزن اور قافیے میں لکھا گیا ہے۔

شاہی کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیت اس کا لطیف تمثیل ہے جس کی مدد سے وہ احساس کی ایک خوب صورت تصویر بنا دیتا ہے۔ رواں جہروں کے ذریعے وہ خیال کی مجرّد شکل کو، نظر آنے والی اشیا کی مدد سے، اس طور پر ابھارتا ہے کہ خود خیال ہمارے احساس کا حصہ بن جاتا ہے۔ دیکھیے عقل کی مجرّد شکل کو وہ کبھی جسم و جان عطا کرتا ہے :

عقل کا مکتب ہوا لبہم کے پڑھنے بدل  
عقل معلّم اپنی قصہ سکھایا کہن

عقل خبردار ہے عقل ہمہ کار ہے

عقل کا جاسوس ہو شک پہ اچھے ہو کر

عقل کسوٹی ہوئی طبع کے کسنے بدل

بوجہ رکھتا ہے حراف لب و کھرا جیوں کنج

عقل کا موتی مگر مغز کے طیلے بہتر

خوب رساوے جھلک درجک دگر عدن

لب کے کھواڑاں لگا ہلک کا پردا ہندھا

سس نبین کا چھجا عقل کا یو ہے وطن

تن کے قلعے میں صدا حکم چلاوے عقل

رست جھلک نے دسبیں سکے کندہ رے دسن

بال نے ہارنیک تر راہ اچھے جو کوسل

بال کے دھجے ہیں پگ عقل کا کیا واں گون

خاک کے ٹپلے بنا روح لے تن میں بھرا

چال چلا کر اول آپ سکھایا مکن

آہ و آتش ملا خاک و ہوا نے کلا

چار عناصر لگا دجہ ستارہا ہمن

دور بھری جو تمام سجدہ کریں صبح و شام

لے کے ستارہاں سنگت چاند سورج ہو کر کن

شاہی کے قصائد کی یہ عام خصوصیت ہے کہ اس میں خیال اپنے ممکن

۱۔ گلشنِ عشق : از نصری، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۸۰-۳۰، مطبوعہ المجمع ترقی

اردو پاکستان، کراچی، طبع اول ۱۹۵۲ ع۔

بھیلاؤ کے ساتھ صاف اور اجلا نظر آتا ہے اور احساسِ موسیقی سے اس میں وہ ایک ایسا آہنگ پیدا کر دیتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ شاہی نے فارسی قصیدے کی روایت کو اردو میں سمونے اور لبھانے کی کوشش کی اور زور بیان سے اپنے آجلیے تخیل اور احساسِ موسیقی سے ایسا رنگ بھرا کہ اردو قصیدے کی روایت میں شاہی کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے ہاں چرخہ قصیدہ بھی ملتا ہے اور لامیہ قصیدہ بھی۔ چرخہ قصیدے میں شاعر حسنِ اہتمام کے ساتھ آسان سے متعلق الفاظ، اشارات اور اصطلاحات کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لامیہ قصیدے میں قافیہ ایسے ہم وزن الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے جو حرف لام پر ختم ہوتے ہیں۔ اردو کے چار مشہور لامیہ قصیدے جو شاہی، نصرتی، سودا اور حسن کا کوروی نے لکھے ہیں، ایک ہی بحر میں ہیں۔

فارسی صنف و ہشت کی ہروی کے باوجود شاہی کے ہاں ہندوی، مزاج اپنے مخصوص رنگ روپ کے ساتھ باق رہتا ہے۔ یہ تہذیبی و لسانی اثر اس کے قصائد، سرائی، غزلیات اور دوسری اصنافِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ تشبیہات، مناظر، رنگ، فضا اور آوازوں پر بھی ہندوی اثر واضح ہے۔ ہانی پر چاند کا عکس پڑتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ حوض نے اپنے سکڑے پر لیکا لکھا ہے۔ تاریخ کے ہرے ہرے پتوں کو دیکھ کر اُسے سبز چادر اوڑھے ہوئے محبوب کا تصور آتا ہے۔ چاند اور تاروں کو بلانے کے لیے گھر کو ہست بنایا جاتا ہے۔ چنبیلی اُسے چھبیلی اور تازک نویلی دکھائی دیتی ہے۔

اس کی شاعری میں ایک جشن، ایک طرب اور ایک سرمستی کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ ہست، چار، موقِ پیرے، سونا چاندی، رنگ، ساز، شراب و ساق، محبوب و وصل کے کٹاپے شاعری کی فضا میں خوشی کا رنگ بھرتے ہیں۔ یہ شاہی کا مزاج اور اس کی خاندانی روایت کا حصہ ہے۔ اس کے دادا جگت گرو نے کہا تھا کہ ”اس دلیا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے: ایک طنبورا اور دوسری خوب صورت عورت“۔ یہی طرزِ عمل شاہی کی زندگی میں رنگ بکھیرتا ہے۔ وہ بھی حسنِ پرست، رندِ مشرب، موسیقی کا دلدادہ، زیبائش و آرائش کا پرستار، شراب اور عورت کا رسیا ہے۔ یہی ہے اور معشوق اس کی شاعری میں جشن اور طرب کا احساس جگاتے ہیں جو اس کی زندگی کی طرح اس کے رمز و کناہ، اس کی

الہیات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں الیکھلیاں ہیں، رنگ دلیاں ہیں، محبوب کے لازم و ادا کے جلوے اور حسن و جمال کی دل ربایاں ہیں۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی لیکن برہ کا بیان وصل کی لذت بڑھانے کے لیے ہے۔ برہ کی آگ میں، شاہی نہیں، عورت جل رہی ہے اور وصل کے لیے بے قرار ہے۔ موسیقی کی جھٹکار جامِ شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پیوست ہو جاتی ہے۔ شاہی کی شاعری کا مزاج ہے۔ یہی اس کی غزل ہے اور جی وہ طرز ہے جسے اس نے ”طرزِ شاہی“ کا نام دیا ہے:

بریت کی ریت سون موہن کہے ہنس ہنس سون شاہی

عجب شہرت ہوئی جگ میں بہاری عشق بازی کی

شاعری اس کے لیے الہی عاشقانہ جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ اس کی ساری شاعری میں، خواہ وہ حمد یا منقبت ہو، مثنوی یا غزل ہو، گیت یا فارسی کلام ہو، یہی مزاج، یہی رنگ جاری و ساری ہے۔ اس کی شاعری میں لمس کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ خیال صورت بن کر آتا ہے، جسم بن کر ابھرتا ہے۔ قصیدہ ”چار در چار“ میں ایک دلریا ناؤنین کی تصویر بنائی گئی ہے جو انگار کے بعد وصل کا اقرار کرتی ہے۔ بھر کیا تھا، عقلِ عشرت جنتی ہے، محلِ سجاہا جاتا ہے اور وصل کے شہد سے زندگی میں شیرینی پیدا کی جاتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کا قلم موقِ بکھیرتا ہے۔ اس کا تخیل ویرانوں میں بھاڑ لاتا ہے۔ یہی احساسِ وصل و جسم اس کی غزلوں کا بنیادی مزاج ہے:

بھرے چشمے ادھر تہ کے لبوں میں لب ملانے نہیں

بین سو دھن چھکے ہو دے نظارے کے بٹے بھالے

جج زین کی لوس کنے سنگتے ہیں موقِ آبرو

یا روپ کی توں کہان ہے یا حسن کا صندوق ہے

جج ہال کالے دھک کر ہادل بھریں حیران ہو

جج بھال اور تھلک کنے کیا چاند ہو کیا سور ہے

جج کال کی تعریف مَن ہنکچ چھپے جا لبر میں

جج رنگ کے برقاب سون کنہن کا ٹک وچور ہے

حقیقی کہ یہ مزاج ”قصیدہ دو منقبت حضرت امیر المؤمنین“ میں بھی رنگ دکھانا ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ منقبت کے اشعار ہیں تو قصیدہ ”چار در چار“، غزلوں، گیتوں اور ان اشعار میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ بہن علیؓ کو ”بھا“ کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ شاعر شراب پی کر علیؓ کے سکڑے

کا دہدار کرتا ہے۔ ان کے ساتھ مل کر شراب پینا چاہتا ہے۔ چاک برہ کی کیفیت ہے اور وصل کی خواہش میں وہ ویسے ہی تڑپ رہا ہے جسے قصیدہ ”چار در چار“ میں خواہش وصل کے لیے۔ شاہی کے لیے محبوب ایک ہے، اس سے وابستہ کیفیات و فضا ایک ہیں، صرف روپ بدل جاتا ہے۔ اس مثبت کے چند اشعار پڑھیے اور ان کا مقابلہ غزل اور گیت کے اشعار سے کیجیے تو آپ کو کیفیت و مزاج کی یکسانیت کا احساس ہوگا۔ جب بھی محبوب اس کا موضوع سخن بنتا ہے تو شاہی کے ہاں ٹوب جاتے، سرشار ہو جاتے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے :

آرے گل لال مج کون پالا پالا مہیا کا  
تا مست ہو کے دیکھوں ٹکڑا ملی پیا کا  
جو بن پھڑک کتے ہیں پیوست ہو ملیں گے  
آنکھ بدل دیوں امہ بند کھول انکھا کا  
مج دیکھ پو چھتیاں، سن مست مد کی بتیاں  
جاوے سدا جیا چھج، حسرت سوں دوتیا کا  
تن کے مددے پورن میں، پو کی پورا دورانی  
لا گیا ہے بھوک سیٹھا دو دول مد پیا کا  
ہو سات رات جاگوں پالا پیا سوں مالکوں  
پالا سجا دی ہے پو بات کے دیا کا  
مے پور کر پالا پو سیج میں پلاوے  
لیٹو لگ من پھلا کر اس سور بھوکا کا

غرض کہ بات کسی کی ہو وہ مے، پالا، مستی، انکھا، چھتیاں اور سیج وغیرہ کے اشاروں ہی سے اپنی بات بیان کرتا ہے۔ یہی مزاج اس کی تشبیہات میں بھی ملتا ہے :

بیشا شراب کا یوں دستا ہے مرغ رنگ میں  
کویا شفق میانے خورشید ہے ضیا کا  
دے سج لین میں اس حوض پہ چندلا ہو لہول  
دھریا ہے چاندنیں جیوں ٹیک آپس ٹک کے اکل  
نوارہ حوض میں لادر سہاوے روپ میں  
کویا جہوں نال کے اوپر کھلپا ہے جل میں کتول

جنے اس لیر کو چاکھیا سو اٹھا ہوں کہ ہوں  
کویا جوں شہد و لین نے پھریا ہے حوض کا ل  
یہ غزل کے اشعار نہیں ہیں لیکن قصیدے کے ان اشعار میں اور دوسری اصناف سخن میں بنیادی طور پر مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ صرف موضوع بدل جاتا ہے۔ اشارے، کنائے اور اظہار کے رویہ کی باتیں ہیں۔ موسیقی اس کی روح میں گیر رہی ہے۔ ایسی ہجو کا انتخاب، جن میں موسیقی کی دلربائی موجود ہو، اس کے ہاں شعوری عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے شاہی موسیقی کا اثر پیدا کرنے کے لیے میٹھی، رواں اور آہنگ بھری ہجروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ چند متفرق اشعار دیکھیے :

شاہی عاشق انا بول مناجات کچھ  
لاکھ کرم حج پہ ہوئے پیر حسین و حسن  
چنبلی جو چھیل ہے نہی نازک لوبلی ہے  
گلان کی ات سہلی گر کھلا مجلس میں لایا ہے  
عاشق دھڑے ثابت قدم معشوق کی جب راہ میں  
بردے میں تب لاگے میٹھا معشوق گرچہ لڑ پڑے  
بھرے معنی سوں یک یک بول دساوے افضل  
دیکھانے طبع کی قوت شاہی اس ہر سنے  
موسیقی اور ہجر کے حسن انتخاب کا ذکر وہ خود بھی کرتا ہے اور کہتا ہے : ح  
بارے کتا ہوں انا، چند سخن خوش وزن

یا

جنے ہر میں ہر میٹھا ہو ولے ہے مشکل اگر بندھے کوئی  
بندھیا ہے شاہی شعر یو تازا مدد ہوے جب امام بارا  
مطبوعہ کلیات<sup>۱</sup> میں چھ قصیدے، لین مختصر مشقوں، بیس غزلیں، ایک  
مختصر، ایک مثنوی، ایک قطعہ، ایک رباعی<sup>۲</sup>، ایک چھٹی اور لین فردیات کے  
علاوہ سرائی، گیت اور جہولنا بھی ملتے ہیں جنہیں گجرات و بیجا ور کی روایت کے

- ۱۔ کلیات شاہی : مرتبہ زینت ساجدہ، اردو اکیڈمی حیدر آباد۔ کلیات شاہی :  
مرتبہ سید مبارز الدین رشت، المین ترقی اردو (ہند) علی گڑھ۔
- ۲۔ ایک قدیم بیاض : (المین ترقی اردو پاکستان فا ۶۲۹/۳) میں ہیں چھ اور رباعیاں  
بھی ملی ہیں جو مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہیں۔ (جمیل جالبی)

مطابق مختلف راگ راگنیوں کے تحت ترتیب دیا گیا ہے تاکہ الہین مختلف مولعوں پر کا بیا کر سنا جا سکے۔ شاہی کے ہاں اصنافِ سخن اور ہجو و اوزان زیادہ تر فارسی سے لیے گئے ہیں۔ لیکن زبان کے مزاج پر، فارسی اثرات بڑھ جانے کے باوجود، بیجاپور کے مخصوص ادبی اسلوب کا رنگ گہرا ہے۔ شاہی کے ہاں دو رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک ہندوی اسلوب کا رنگ، جو ”گنجری اردو“ کی روایت کی توسیع و ارتقا کی ”دکنی شکل“ ہے۔ مثلاً:

مورت رنگ کی دیکھ کر ابھرتے ہوئے کم لہجہ  
چنچل کی چھلانگی لڑک چلا گئیں میں جا لڑے

اور دوسرا رنگ:

فاطمہؓ ہو مرثیہ کا تھا جگر گوند سہی  
او مبارک چ بدن سو نور مارا یا حسینؑ  
لڑے حکم پر سر دیا ہے خدا یا  
لڑے قرب کا دم لیا ہے خدا یا

اور کہیں یہ دونوں رنگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جیسے:

خج لڑائیوں سو رہا دستا اندھارا یا حسینؑ  
قراۃ العین لہی کا تھا پیارا یا حسینؑ

آہا چندر یو جگ منے سکھ سب جدا ہوا  
یو شور شر عشور کا گھر گھر لدا ہوا

شاہی تک آتے آتے عادل شاہی سلطنت کو قائم ہونے لگا ہوا دو سو سال ہو گئے ہیں۔ اس عرصے میں زبان و بیان میں زمین و آسمان کا فرق پیدا ہو گیا ہے۔ ہندوی و فارسی طرز احساس کے درمیان جو کشمکش عہد کے دور میں نظر آتی ہے، اس دور تک آتے آتے ٹھنڈی پڑ گئی ہے اور فارسی اسلوب و طرز احساس کا رنگ حاوی آ گیا ہے۔ دکن میں فارسی اسلوب و طرز احساس کی فتح دراصل ہمال کی تہذیبی و سیاسی فتح ہے۔ دکنی اردو کا سورج سیاسی اقتدار کے ساتھ ڈھل رہا ہے اور جیسے غروب کے وقت سورج کا حسن و جمال اپنے شباب پر ہوتا ہے اسی طرح دکنی شاعری کا شباب بھی نصرت کے ساتھ اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

ہد نصرت نصرتی (م ۱۰۸۵/۱۶۷۷ء) پیدائشی شاعر تھا۔ نصرتی کے والد نے، جو پیشہ ور ساجد اور اپنی چاندی و وفاداری کی وجہ سے عزت کی نگاہ سے

دیکھے جاتے تھے، نصرتی کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور اس وقت کے مشہور علما و فضلاء سے تعلیم دلوائی۔ ”گلشنِ عشق“ میں نصرتی نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

معتمد جو میرے جنے خاص تھے

کشب یعنی کے ذوق نے علم کو اور جلا دی اور اس کی علمیت کا ایسا شہرہ ہوا کہ لوگ آئے ”ملا نصرتی کے نام سے پکارنے لگے۔ شاعری کی اتنی دھوم تھی کہ محبت و احترام سے لوگ آئے میان نصرتی کے نام سے بھی پکارتے تھے۔ غالب کی طرح نصرتی کا خاندانی پیشہ بھی سپہ گری تھا اور غالب ہی کی طرح وہ، سپہ گری کے بجائے، اپنی شاعری کی بدولت دربار تک پہنچے اور ملک الشعراء کا خطاب پایا۔ ”نصرتی شہید ہے“ کے ان کا سال وفات ۱۰۸۵/۱۶۷۷ء ع نکلتا ہے۔ اس قطعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصرتی طبعی موت نہیں مرے بلکہ حامدوں نے، جو نصرتی کی شہرت کے آگے دب گئے تھے اور جن کی تعداد بہت تھی اور جن کی اس نے نہ صرف ہجو لکھی تھی بلکہ جن کا ذکر اس نے اپنی شاعری میں کئی جگہ کیا ہے، اسے سازش کر کے قتل کرا دیا تھا۔ غزل کے ایک مصرعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کسی منجم نے بتایا تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے:

کہتے ہیں مجھ منجم اب مجھ خطر ہے جتو کا

۱۔ اردو مخطوطات: کتب خانہ سالار جنگ، صفحہ ۶۰۱ پر نصیر الدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعہ تاریخ وفات دیا ہے:

قرب شمشیر سون ہو دایا چھوڑا جا کے جنت میں خوش ہو رہے  
سال تاریخ آ ملاہک نے یوں کہے ”نصرتی شہید ہے“

۱۰۸۵ھ

۲۔ اردو شہزادے صفحہ ۶۰ پر پروفیسر محی الدین زور مرحوم نے سال وفات ۱۰۸۱ھ دیا ہے۔ تذکرہ شعراء دکن میں سال وفات ۱۰۹۵ھ دیا ہے لیکن ”تاریخ اسکندری“ (مخطوطہ البین ترقی اردو پاکستان کراچی) کے سال تصنیف ۱۰۸۳ھ کے پیش نظر قطعے کی تاریخ وفات زیادہ قریب قیاس اور صحیح معلوم ہوتی ہے۔ دیکھئے دیوانِ نصرتی: مرتبہ جمیل جالبی، مطبوعہ ”صحیفہ“ لاہور، اکتوبر ۱۹۷۲ء۔

۳۔ اردو شہزادے: ص ۶۲۔

۴۔ یہ ہجو دیوانِ نصرتی، مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔



نصری کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ لاضی ہند کرم اللہ ، شاہ ابوالنعمانی اور شاہ اور اللہ وغیرہ اس کے معاصرین تھے۔ گلشن عشق (۸۱۰۶۸/۱۶۵۷ع) ، حل نامہ (۸۱۰۷۶/۱۶۶۵ع) ، تاریخ اسکندری<sup>۱</sup> (۸۱۰۸۲/۱۶۷۲ع) اور دیوان نصری<sup>۲</sup> ، جس میں غزلیات ، قصائد ، غمشتی ، ہجو اور رباعیاں شامل ہیں ، اس کی تصانیف ہیں۔

مثنوی ”گلشن عشق“ لکھنے کا خیال نصری کو اس وقت آیا جب دوستوں کی ایک مجلس میں یہ ذکر چھڑا کہ فارسی شعراے خوش کلام نے فن شاعری میں کمال کر دکھایا ہے لیکن دکن میں کسی نے کوئی قصہ قلم بند نہیں کیا۔ صرف خواص نے ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ (۸۱۰۳۵/۱۶۲۵ع) کا قصہ لکھا ہے۔ یہ سن کر ایسی ابن عبدالصمد نے ، جو سخن سنج اور شعر فہم تھا ، نصری سے کہا :

دکن میں توں ہے آج نصرت لرش بلند شعر کے فن میں سحر آفریں  
رکھے گا توں جس لہار اپنا قدم سکت کس جو واں آسکے مار دم

ان اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”گلشن عشق“ لکھنے وقت نصری کی شہرت بہشتی شاعر مسلم ہو چکی تھی۔ نبی ابن عبدالصمد کے یہ الفاظ سن کر نصری کے دل میں ایک عشقیہ مثنوی لکھنے کا خیال پیدا ہوا اور اس نے فن شاعری کے میدان کو خالی دیکھ کر نئے نئے مضامین ، سلامت کی شہاس ، رنگین الفاظ اور طرزِ خوش کے ساتھ مثنوی لکھنے کا بیڑا اٹھایا۔

”گلشن عشق“ (۸۱۰۶۸/۱۶۵۷ع) نصری کا سب سے پہلی تصنیف ہے۔ اس میں نصری نے منوہر و مسماتی کی داستان عشق کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی۔ شیخ منجھن لاسی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب نایاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب ”قصہ کنور منوہر و مسمالت“<sup>۳</sup> (۸۱۰۵۹/۱۶۴۹ع) میں آیا ہے۔ ۸۱۰۶۵/۱۶۵۳ع میں اسی قصے کو عاقل خاں رازی عالم گبری نے اپنی

۱۔ ”تاریخ اسکندری“ بھی ، جس کا دوسرا نام ”فتح نامہ“ پہلول خان ہے ، ”دیوان نصری“ میں شامل ہے۔ یہ شاید دنیا میں واحد نسخہ ہے۔

۲۔ دیوان نصری : مرتبہ جمیل جالبی ، مطبوعہ قوسین ، تھورنٹن روڈ ، لاہور

۱۹۷۲ع۔

۳۔ فہرست مخطوطات فارسی برٹش میوزم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳۔

مثنوی ”منہر و ماہ“ کا موضوع بنایا۔ نصری نے اس میں اپنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چٹاوتی اور چندرہین کی داستان عشق کو شامل کرکے دوآندہ بنا دیا۔ نصری نے گلشن عشق میں اپنے ماضی کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ بھی تمحیص کی بات ہے کہ سوانے گولکنڈا کے خواص کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ کے نصری نے یجاپور میں لکھی جانے والی کسی مثنوی کا ذکر نہیں کیا۔ حالانکہ ”گلشن عشق“ سے پہلے مٹھی کی ”چندر بدن و مہیار“ ، مٹھی کی ”قصہ بے نقیر“ ، امین و دولت شاہ کی ”پہرام و حسن بانو“ ، سنگ غنود کی ”جنت سنگار“ ، عاجزی کی ”ہوسف زلیخا“ وغیرہ یجاپور میں لکھی جا چکی تھیں۔

”گلشن عشق“ میں قصے کا مزاج وہی ہے جو ازمنہ وسطی کی سب داستانوں میں ملتا ہے۔ یہ بھی اور داستانوں کی طرح بادشاہ اور شہزادے شہزادیوں کی داستان عشق بیان کرتی ہے۔ کنگ گیر کا ایک راجہ تھا جس کا نام بکرم تھا۔ خدا نے اسے سب کچھ دیا تھا لیکن بیٹے کی نعمت سے وہ محروم تھا۔ ایک دن وہ کھانا کھا رہا تھا کہ ایک فقیر نے حوال کیا۔ راجہ اپنے کھانے کا تھال لے کر فقیر کے پاس گیا۔ فقیر نے اسے دیکھا اور متہ پھیر لیا اور کہا کہ ہاں یہ گھر سے ہائی لینا روا نہیں ہے۔ یہ کہہ کر فقیر چلا گیا۔ راجہ سکتے میں رہ گیا۔ رانی کے سمجھائے سمجھائے اور اصرار پر راجہ فقیر کی تلاش میں نکلا۔ چلتے چلتے ایک جنگل سے گزرا تو دیکھا کہ پیراں بٹا رہی ہیں۔ راجہ دے پاؤں وہاں چنچا اور ان کے کھڑے چھپا دے اور اس وقت واپس کیے جب انھوں نے فقیر کے پاس پہنچانے کا وعدہ کیا۔ حسب وعدہ برہوں نے راجہ کو فقیر کے پاس چنچا دیا اور ایک ایک ہال بھی راجہ کو دیا۔ فقیر نے راجہ کو دیکھا تو ایک درخت کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ اس کا بھل لے جا کر رانی کو کھلا۔ راجہ برہوں کی مدد سے اپنے محل میں واپس آ گیا۔ رانی کو وہ بھل کھلایا۔ لو سہنے بعد راجہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ زانہ دیکھ کر منجھوں نے اس کا نام منوہر ٹھوڑ کیا اور کہا کہ جب وہ چودہ برس کا ہوگا تو ایک زبردست خطرے سے دو چار ہوگا ، لیکن وہ اس خطرے سے کامیاب و کامگار لوٹے گا۔ مشورے کے بعد طے پایا کہ اسے ایک ایسے محل میں پرورش کیا جائے جہاں وہ آسمان نہ دیکھ سکے۔ جب چار برس چار ماہ چار دن کا ہوا تو تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ ایک رات جب

۱۔ نصری : از عبدالحق ، ص ۱۹۔ مطبوعہ المہین ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

چاندنی چھٹکی ہوئی تھی، کچھ ہریاں سیر کرتی ہوئی ادھر سے گزریں اور اس محل پر اتریں۔ کیا دیکھتی ہیں کہ ایک چاند سا شہزادہ سو رہا ہے۔ اُسے دیکھ کر وہ اُسی میں بائیں کرتے لگیں کہ دنیا میں اس حسین شہزادے کا جوڑا کہاں ہوگا۔ ایک نے دوسری سے کہا کہ: ع

لو ہرس تو جگ میں ہے جوڑ ہے

اس بات پر جٹ بڑھی تو طے پایا کہ لو کی نو ہریاں نو کھنڈ جالیں اور ہر کھنڈ میں شہزادے کا جوڑا تلاش کریں۔ آنا ٹانا سب ہریاں ادھر ادھر اڑ گئیں۔ کچھ ہی دیر بعد آٹھ لوٹ آئیں اور سب مل کر انویں کا انتظار کرتے لگیں۔ اتنے میں انویں بھی آ گئی اور بتایا کہ سات دوہا ہار ایک دہس مہارس نگر ہے جس کا راجہ دھرم راج ہے۔ اُس کے ایک لڑکی ہے۔ گیارہ سال کی عمر، مہمالتی نام ہے۔ ایسی حسین کہ چاند دیکھے تو اس کے حسن پر شرمائے اور دل اس کا داغ داغ ہو جائے۔ ہریوں نے سنا تو حیران رہ گئیں اور اُسے دیکھنے چلیں۔ جوڑا ملانے کے خیال سے منور کا ہلنگ بھی ساتھ لے لیا۔

وہاں پہنچیں تو منور کا ہلنگ مہمالتی کے ہلنگ کے برابر رکھ دیا۔ منور کی آنکھ کھلی تو اُس نے مہمالتی کو دیکھا اور دل و جان سے اس پر ٹریفٹ ہو گیا۔ مہمالتی کی آنکھ کھلی تو اس کی نظر منور پر پڑی اور:

کبھی کون ہے تو سو اظہار کر پرا ہے کہ یا دیو یا ہے ہشر

منور نے کہا یہ میرا محل ہے۔ مہمالتی نے کہا یہ میرا محل ہے۔ میں مہارس نگر کے راجہ دھرم راج کی بیٹی ہوں۔ مہمالتی بھی اس اثنا میں منور پر عاشق ہو گئی۔ ایک نے دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور انگوٹھیاں بدل لیں۔ دونوں کو ہر طرف کیا اور محبت پیار کی باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ ہریاں محل کی سیر کر کے واپس آئیں تو منور کا ہلنگ ساتھ لے لیا اور اس کے محل میں پہنچا دیا۔ صبح کو منور کی آنکھ کھلی تو وہ جٹ گھبرا یا۔ عشق کا تیر کڑی لگا تھا۔ اس کی حالت خراب ہوئے لگی۔ حکیموں، ویدوں، ستیاہیوں کو بلایا مگر افانہ نہ ہوا۔ ایک دن منور نے دائی سے یہ واقعہ بیان کیا۔ دائی نے راجہ کو بتایا۔ راجہ نے مہارس نگر کی تلاش میں آدمی دوڑائے مگر وہ سب ناکام لوٹے۔ منور نے راجہ سے مہارس نگر جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے بیٹے کی حالت دیکھ کر کلچے پر ہتھ رکھ کر اجازت دے دی۔

منور سامان سفر کے ساتھ جہاز پر سوار ہو کر دیار محبوب کی تلاش میں نکلا۔ سردیوں کی رات تھی۔ جہاز چلا جا رہا تھا کہ ایک پہاڑ جیسے اڑدے نے

جہاز کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ منور دکھ جھپٹا، مصیبت اٹھاتا کسی نہ کسی طرح کنارے پر آ جاتا ہے۔ کنارے پر آئے ہی نفی مصیبتیں اسے گھیر لیتی ہیں۔ جہاں ایک مرد بزرگ اس کی مدد کرتے ہیں، اسے راستہ بتاتے ہیں اور ایک ”پکتر“ بھی دیتے ہیں جس سے آفات کو دفع کیا جا سکتا ہے۔ منور مرد بزرگ کے بتائے ہوئے راستے پر چلتے چلتے ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک خوب صورت مکان دکھائی دیتا ہے۔ وہ اندر داخل ہوتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک کم سن حسین دوشیزہ وہاں لٹی ہے۔ منور اُس لڑکی سے اپنا حال بیان کرتا ہے اور پھر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ جہاں داستان کی دوسری ہیروئن سامنے آتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا نام چنواوی ہے۔ راجہ سورسل کی بیٹی اور مہمالتی کی عزیز سہیلی ہے۔ اُسے ایک دیو اٹھا کر جہاں لے آیا ہے۔ منور دہر سے مقابلہ کرتا ہے اور اُسے ہلاک کر کے چنواوی کے ساتھ کنچن نگر پہنچتا ہے اور چنواوی کو اُس کے ماں باپ سے ملاتا ہے۔ چنواوی کی ماں جب منور کی داستانِ عشق سنی ہے تو مدد کے لیے تیار ہو جاتی ہے اور مہمالتی کو اپنے ہاں بلا لیتی ہے۔ جہاں منور سے اس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ ایک دوسرے سے مل کر اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔

دن گزرتے گئے اور پتا بھی نہ چلا۔ اتنے میں مہمالتی کی ماں بیٹی کے لڑاق میں لڑپ کر خود ہی پہنچ جاتی ہے۔ آئے ہی بیٹی کو بوچھٹی ہے۔ چنواوی کی ماں اسے بلواتی ہے لیکن اُسے فرار کہاں۔ خود بھی ساتھ ہو لیتی ہے۔ کیا دیکھتی ہے کہ مہمالتی اور منور دنیا و مافیہ سے بے خبر وصل کے آب میں غرق اور عشق کے خواب میں مست ہیں۔ یہ دیکھ کر ماں آگ بگولہ ہو گئی۔ پاس رکھے ہوئے شیشے سے گلاب مہمالتی کے منہ پر چھڑکا۔ گلاب کا چھڑکنا تھا کہ مہمالتی طوطی کے روپ میں تبدیل ہو کر پھر سے اڑ گئی۔ طوطی اڑتے اڑتے ایک باغ میں آ گئی۔ ایک راجہ کے بیٹے چندر سین نے اسے دیکھا اور اسے زندہ پکڑ لانے کا حکم دیا۔ لوگ اسے کیا پکڑتے، وہ خود ہی جال میں اتر آئی۔ چندر سین پر وقت اُسے اپنے ساتھ رکھنا مگر طوطی نہ کچھ کھاتی نہ بیٹی اور ہر وقت چپ چپ آداس بیٹھی رہتی۔ ایک دن چندر سین نے کہا کہ اُسے طوطی اگر تو اپنا حال نہ بتائے گی تو میں جان دے دوں گا۔

طوطی اپنا حال بتاتی ہے اور چندر سین بہن دیتا ہے کہ وہ کنور کو تلاش کر کے لائے گا۔ اس نے طوطی کو ساتھ لیا اور مہارس نگر پہنچا۔ راجہ کو اطلاع پہنچائی۔ راجہ نے سنا تو دوڑتا ہوا آیا۔ طوطی کا جادو اتارا اور پھر

چندر سین ، راجہ دھرم راج کا خط لے کر راجہ سورسل کے ہاں کنگ گیر پہنچا ۔ منور جو عالم دیوانگی میں کلی کوچوں میں مارا مارا پھر رہا تھا ، بلوایا گیا ۔ راجہ سورسل ، چندر سین اور منور کے ساتھ مہارس لگر پہنچے ۔ وہاں بہت دھوم دھام سے شادی رچائی گئی ۔ چندر سین چنپاؤں پر عاشق ہو گیا تھا ۔ ان کی شادی بھی دھوم دھام سے کی گئی ۔ کچھ عرصے مہارس لگر میں قیام کر کے منور اور چندر سین اپنے اپنے ملکوں کو واپس چلے گئے اور یہاں قصہ بیانِ وصال پر ختم ہو جاتا ہے ۔

لصری نے جم کر تفصیلات و جزئیات کے ساتھ اس داستانِ عشق کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مثنوی بھی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اسی معیار کی ہو جائے جس معیار کی مثنویاں فارسی زبان میں ملتی ہیں ۔ قصے میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے قصوں میں ملتے ہیں ۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریاں بھی ، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی ، مہات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی ، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی اور منزلیں سر کر کے آرزوئے وصل کی تکمیل بھی ۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جانتا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے ۔ فراق کی دوزخ سے گزر کر ہی وصل کی جنت مہر آ سکتی ہے ۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکامیوں کو کلمہ ہی سے بدلنے اور ناممکن مہات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے ۔

لصری کے سامنے ، جیسا کہ اس نے خود بھی کہا ہے ، ”گلشنِ عشق“ لکھنے وقت فارسی مثنویوں کا معیار تھا ۔ اس نے دکنی زبان کو فارسی کے معیار پر لانے کی کوشش کی ۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نئی فارسی نام کیا اور شعر کے ساتھ کہا کہ :

دکن کا کہ شعر جیوں فارسی

لصری کے اسی تخلیقی عمل کے ساتھ دکنی زبان اپنی لوتِ اظہار کے ایک نئے عروج پر پہنچ گئی ۔ اسی کو لصری نے ”شعرِ لار“ کا نام دیا ہے :

دگر شعر ہندی کے ہضمے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں ستور

میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا کہا شعر تازہ دولو لن ملا

چلے شعر سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ خود لصری کو دکنی زبان پر کس قدر اعتماد تھا ۔

”گلشنِ عشق“ کا ڈھانچا اور ہیئت وہی ہے جو شام طور پر فارسی اور اس دور کی دوسری دکنی مثنویوں میں ملتی ہے ۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے : ملا حمد ، نعت ، معراج ، غیب ، مدح ، گیسو دراز ، مدح ۔ ۔ ۔ ۔ مدح بڑی صاحبہ کے بعد ”حسبِ حال“ کے تحت اپنے خاندان ، اپنی تعلیم و تربیت ، رجحانِ طبع ، بچپن سے علی عادل شاہ سے تعلقات پر روشنی ڈالی ہے ۔ پھر ، جیسا کہ فارسی مثنویوں اور ان کے زیر اثر دکنی مثنویوں کا طریقہ تھا ، غزل و عشق کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے ۔ اس کے بعد ”گلشنِ عشق“ لکھنے کے اسباب بتائے ہیں اور پھر قصے کی ابتدا ہوتی ہے ۔ قصے میں تسلسل اور ربط ہیں ہے اور دلچسپی بھی باقی رہتی ہے ۔ لصری نے منور و مہارانی اور چندر سین و چنپاؤں کے قصوں کو سلجھنے اور خوب صورتی سے ایک ساتھ گوندھا ہے ۔ طوالت اکثر مقام پر کٹھلتی ہے لیکن جیسے جیسے دریا پر بند نہیں باندھا جا سکتا اسی طرح لصری کی طرح رواں بھی جب جوش پر آتی ہے تو اس کا رکنا حال ہو جاتا ہے ۔ لیکن نئی اعتبار سے یہ طوالت اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر مثنوی میں وہ لضا اور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو اس مثنوی کی خصوصیت ہے ۔ سوائے ”گلشنِ عشق“ کے اور کسی حد تک صنفی کی قصہ ”بے نظیر“ کے بیجاپور کی مثنوی مثنویوں کا زور قصے پر رہتا ہے ۔ نتیجہ یہ کہ قصہ تو بیان ہو جاتا ہے لیکن نئی و تخلیقی اعتبار سے مثنوی بلند مرتبہ نہیں ہو باقی ۔ لصری باغوں ، بھلوں ، جنگلوں ، صحراؤں ، سردی گرمی ، چاندنی ، کمازتِ آفتاب ، طلوع و غروب ، برف باری ، شادی ، آرائش ، رسومات ، صبح اور رات ، فراق و وصال کی ایسی تصویریں بناتا ہے کہ مثنوی کی تخلیقی قوت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے ۔ لصری میں بڑے کہنوس پر ساری جزئیات کے ساتھ تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے ۔ پوری مثنوی میں ایک بڑا دوسرا حصہ ہے جو مربوط ہے اور مثنوی کے ارتقا میں ایک اہتمام اور فن کو شعوری طور پر برتنے کا احساس ہوتا ہے ؛ مثلاً عنوانات میں یہ اہتمام کیا گیا ہے کہ ہر حصہ ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو مثنوی کے عنوان کا کام دیتا ہے ۔ عنوانات کے یہ سب اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی وزن میں ہیں ۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف پوری مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ان کو ایک ساتھ پڑھنے سے ایک قصیدہ بھی بن جاتا ہے جس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہونی چاہئیں ۔ اسی طریقہ کار کو لصری نے ”علی نامہ“ میں بھی برتا ہے اور اسی

کی ہیروئی ہافسی بجاپوری نے اپنی طویل مثنوی ”یوسف زلیخا“ میں کی ہے۔  
 نصری کی شاعری کے جوہر وہاں کھلتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و  
 کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات یا آرائش وغیرہ کی تصویر اُٹارتا ہے۔  
 راجہ ہکرم جب غیر کی تلاش میں محل سے نکلتا ہے تو چلتے چلتے ایک جنگل میں  
 پہنچتا ہے جہاں بریاں نہا رہی ہیں۔ یہاں نصری حوض اور جنگل کی خوبیاں بیان  
 کرتا ہے۔ جب یہاں راجہ ہکرم کو غیر کے پاس لے جاتی ہیں تو نصری  
 ”درویش و مکانِ دریش“ کے عنوان سے ۷۰ اشعار قلم بند کرتا ہے۔ اس میں  
 ہیرو کا راجہ کو محل تک پہنچانے اور رانی سے خطر و حمل اٹھانے تک کا حال بیان  
 کیا ہے۔ اسی طرح جب مدمالتی طوطی ان کو اُلجھا جاتا ہے تو ”تعریفِ مدمالتی  
 در حالتِ موطی شدنِ او“ کے تحت وہ خوب صورت اشعار کی ایک قطار لگا دیتا  
 ہے۔ اسی طرح منوہر و مدمالتی کی شادی کو پورے جزئیات کے ساتھ بیان کیا  
 ہے۔ یہاں تعریفِ آرائشِ محفل میں بھی پندرہ شعر لکھے ہیں۔ تعریفِ فرش وغیرہ کے  
 سلسلے میں بھی ایک سو گیارہ شعر لکھے ہیں۔ اسی طرح شبِ گشت، آتش بازی،  
 مندرِ منوہر و مدمالتی، تعریفِ جلوہ اور رعینتی وغیرہ پر بھی اتنی ہی تعداد میں  
 اشعار کہے ہیں اور پھر احوالِ شبِ زفاف کو بھی ۱۰ اشعار میں بیان کیا ہے۔  
 اس تفصیل سے جہاں مثنوی کا ماحول بنتا اور نظاں نکھرتا ہے، وہاں اس  
 دور کی معاشرت و تہذیب کی بھی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اور  
 یہ وہ کام ہے جو ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں وہ صرف داستانِ  
 عشق ہی بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی  
 بیان کر رہا ہے۔ ”گلشنِ عشق“ میں شاعری بھی ہے اور ایسی شاعرانہ رنگین  
 نظماں بھی جو بڑھتے وقت ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ ایسے مقامات سے  
 بھی گلیاں سے گزر جاتا ہے جہاں ذرا سی لغزش ایسے فعلی کی کپچڑ میں ڈال  
 سکتی تھی۔ منوہر و مدمالتی سیچ پر دادِ عیش دے رہے ہیں۔ اس صورت کو وہ  
 خوب صورت کتابوں میں اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ہات چھو بھی رہی ہے اور  
 سامنے بھی آ جاتی ہے :

سبک تول بن دمن کا ہڑتا چلنا  
 زبردست کا ہتہ چڑتا چلنا  
 لہا جس کے جب ہل سوں لک گھیر جوں  
 دسہا خوش لگر حسن کا زہر جوں

وہیں قبض کرنے شہابی کیا  
 ہوا یک ہل سے فتح ہابی کیا  
 عنایت کی کبلی سوں درستہ گنج  
 گھبر منج ہوا کھول سربستہ گنج  
 دیکھا لیزہ بازی کی صنعت گری  
 کیا لے کے صافی سوں الکشتری  
 رہن سکھ کی جنت میں وو سحرکو  
 لہجہا شترسوں کے لاکے نے ہار  
 ہوا ایک گل تازہ پا خوش دماغ  
 کھلایا کلی ہو دیا باغ باغ

ان اشعار کے بعد سر کے لوٹے موٹے، ہاتھ کے دستانے، سر کے گگن، ستاروں  
 کے پھول، موٹیوں کی لڑیوں، کھلے بال، دے ہوئے کرن پھول وغیرہ کی  
 تفصیلات ایسے شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں کہ وصل کی واقعی تصویر پردوں  
 کے پیچھے سے صاف نظر آتی ہے۔

”گلشنِ عشق“ میں تصویرِ عشق کی وہی شدت نظر آتی ہے جو چاروں  
 کو کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنے کا حوصلہ دیتی ہے۔ جو عاشق کو صحرا صحرا  
 بھراتی ہے۔ جہاں زمان و مکان کے پردے جذبہٴ عشق سے اُلٹ جاتے ہیں۔  
 اظہارِ بیان ایسا کہ قدیم زبان کے باوجود ایک اسٹلے دریا کا احساس ہوتا ہے۔  
 زورِ بیان اور جوشِ اظہار ایسا کہ الفاظ ہاتھ ہاتھ سے نصری کے سامنے کھڑے نظر  
 آتے ہیں۔ یہ مثنوی زبان و بیان کے اعتبار سے بجاپوری سلوب کے جذبہٴ روپ  
 کا نقطہٴ عروج ہے۔ لیکن مزاج و ہوش کے اعتبار سے یہ گولکنڈا کی مثنویوں سے  
 قریب تر ہے۔ اس میں قصے کو اسی طرح اٹھایا اور بیان کیا گیا ہے جس طرح احمد  
 نے ”یوسف زلیخا“ میں یا وجہی نے ”تطبِ مشتری“ میں یا خواصی نے  
 ”سید الملوک و بدیع الجبال“ میں۔ نصری کی شاعری دکنی ادب کا نقطہٴ عروج ہے  
 اور ”علی قاسم“ خود نصری کا نقطہٴ کمال اور دکنی ادب کا شاہنامہ ہے۔

نصری نے ”گلشنِ عشق“ میں بی بی عبدالصمد کی شریک پر لکھی تھی اور  
 ”علی نامہ“ قاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر۔ یہ دونوں علی عادل  
 شاہ کے دور کی وہ شخصیتیں تھیں۔ جن کے تبحرِ علمی کی دھوم مارے بجاپور  
 میں بھی ہوتی تھی۔ ”گلشنِ عشق“ میں نصری نے عشق و ہزم کے رنگ اُتھارے



تھے۔ ”علی نامہ“ میں رزم و مہات کے نقشے پیش کیے ہیں۔ اس کی طرح ”علی نامہ“ کے آخر میں خود مصنف نے اشارہ کیا ہے :

دیکھو بات منج عشق میں ہے جواب کہ ہے گلشن عشق حاضر کتاب جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام کیا ہوں او سب ناز کیاں سوں تمام دیکھیں رزمیہ گر کئے کا ہنر براں شعر ہو ہے سخن مختصر سترار یا یک یک بزم کی الجمن کھلایا ہوں خوش رزم کے ”بہولین“ کتا ہوں سخن مختصر ہے گان کہ ہو شاہ نامہ دکن کا ہے جان علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۶۷/۱۶۵۶ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا اور

اس کے ابتدائی دس سال مختلف جنگوں اور مہات میں گزرے۔ ۱۰۷۹/۱۶۶۵ع کے آخر تک یہ سب مہات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ اپنا سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے۔ ”علی نامہ“ علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دور حکومت کی منظوم تاریخ ہے۔ ”نصرتی نے“ ”علی نامہ“ میں ان تمام جنگوں، فتوحات، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی، جینی جاگتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ فردوسی نے ”شاهنامہ“ میں پورے ایران کی صدیوں پرانی تاریخ و تہذیب کو موضوع سخن بنایا تھا۔ نصرتی نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے

علی نامہ ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے۔ اس کی ہیئت وہی ہے جو گلشن عشق یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ملتی ہے۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور گلشن عشق کی طرح، ہر حصے کے شروع میں، بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں۔ عنوان کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ان سے ایک طرف نفس مضمون کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف، اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو، ایک مکمل لایہ قصیدہ بن جاتا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے۔ پھر مناجات، نعمت، ذکر معراج، مناجات و مدح سلطان علی عادل شاہ، پسب نظم کتاب اور صفت جشن جلوس کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد سیوا جی سے جنگ، جوہر صلاحیت خان کا

۱۔ علی نامہ : مرتبہ عبدالمجید مدنی، مطبوعہ سالار جنگ دکن پبلشنگ کمپنی

۱۹۵۹ع۔

سیوا جی سے جنگ کے لیے بھیجا جانا اور فتح پتالہ کو بیان کیا گیا ہے۔ چوتھہ فتح پتالہ پتالہ علی کے دور حکومت کا ایک اہم واقعہ تھا اس لیے علی کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا گیا ہے۔ فتح ملتاو کے بعد علی عادل شاہ جوہر صلاحیت خان کو شکست دیتا ہے جو سیوا جی سے مل گیا تھا۔ اس فتح کے موقع پر نصرتی نے ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد قلعہ ”وانچور“ کو موضوع کلام بنایا ہے اور آخر میں قطعہ ”تاریخ مرگ“ بد جوہر صلاحیت خان لکھا ہے۔ علی عادل شاہ کی بیجاپور واپسی پر ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ عاشورہ کے بیان میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد فتح ملک ملتان کا حال بیان کیا ہے۔ سیوا جی اور شائستہ خان کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ ۱۰۶۴ع میں سیوا جی نے مورت کو تاخت و تاراج کر دیا تھا، اس کی تفصیل شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ بیان کی ہے۔ سیوا جی کے خلاف علی عادل شاہ اور اورنگ زیب کے اتحاد پر ایک مشوی لکھی ہے۔ اس کے بعد خواص خان کی سیوا جی سے لڑائی اور سیوا جی کی شکست کا حال بیان کیا ہے۔ جسے سنگھ اور سیوا جی کی شکست اور جسے سنگھ کا اچھے مراعات دینے کا واقعہ لکھا ہے۔ یہ مراعات مغلوں اور عادل شاہیوں کے درمیان معاہدے کے خلاف تھی۔ نصرتی نے ان پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس کے بعد نصرتی نے جسے سنگھ سے جنگوں کا حال بیان کیا ہے۔ یہاں ان جنگی تیاریوں، مشوروں اور اندرونی حالات کو بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جو بیجاپور نے مغلوں کے خلاف کیں۔ ہر جنگ اور واقعے کی ذیلی سرخی بھی لازم کی گئی ہے۔ یہاں جسے سنگھ سے اس بڑی جنگ کا حال بھی بیان کیا گیا ہے جس میں مثل میدان جنگ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔ نصرتی نے عہدہ قطب شاہ کی فوج اور مدد کا بھی ذکر کیا ہے۔ قطب شاہی سردار، ایک نام خان، کی دربار بیجاپور میں آمد کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جسے سنگھ کی شکست اور اس کی موت کا ذکر بھی دلچسپ پیرایے میں کیا ہے اور اس کے ساتھ ”علی نامہ“ ختم ہو جاتا ہے۔

فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی ہے، اچھے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعے، ہر مہم اور ہر معرکے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ مہات اور جنگوں کے نقشے، فوجوں کے مقابلے، لشکر آرائی، میدان جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ”علی نامہ“ لکھنے وقت نصرتی کے سامنے ”شاهنامہ“ فردوسی کی روایت

موجود تھی۔ نئی سطح پر اس نے ”علی نامہ“ میں شاہنامہ کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ اس معیار نے ”علی نامہ“ کو وہ انفرادیت بخشی کہ آج تک اردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے۔

رزمیہ اس سلسل نظم کو کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اجاگر کیا جائے۔ رزمیہ میں اس دور کی تہذیب، اس کی معاشرت اور اس کا کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف و مدت کا بیان ہی نہیں رہتی بلکہ اس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے۔ رزمیہ نظم میں واقعات وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پُر و قار اور پُر شکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زور بیان ہے ایسا لہجہ اور ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پرجوش روانی کے ساتھ پڑھا جاسکے۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسلوب بدلتے جاتے ہیں لیکن زور بیان اسی طرح باقی رہتا ہے۔ ان سب واقعات کا جال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے گرد بٹھا جاتا ہے۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور نظم کی عظمت سے کارناموں کی عظمت پروئے کار آتی ہے۔ ”علی نامہ“ اس اعتبار سے ذکی زبان کا شاہنامہ اور اردو زبان کی چلی اور واحد رزمیہ نظم ہے۔ عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں بادشاہ کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے۔ ”خاور نامہ“ رستمی میں حضرت علیؑ کی مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں۔ ”علی نامہ“ نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ علی عادل شاہ ایک زندہ اور حقیقی شخصیت بھی ہے۔ ”علی نامہ“ سے مغلوں کی ان جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شاہی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔

”علی نامہ“ پڑھتے وقت ہوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک سمندر ہے جو موجیں مار رہا ہے۔ خشک تاریخی واقعات کو جس شاعرانہ حسن بیان کے ساتھ نصیری نے لکھا ہے وہ ایک ایسا کمال ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچا۔ طویل رزمیہ نظم لکھنا اور اس میں توازن، حسن اور شاعرانہ خوب صورتی کو ہر موقع اور ہر سطح پر قائم رکھنا کسی معمولی ذہن کے شاعر کا کام نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں جب اردو زبان اظہار کے نئے معیاروں کی تلاش میں سرگرداں تھی، ”علی نامہ“ عظمت کے معیار کا درجہ رکھتا ہے۔

نصیری کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے سانچے میں لٹا رہا ہے، اس کا ٹھیک لفظ اور موضوع کو اس طور پر سمیٹنا ہے کہ میدان جنگ کے نقشے، لوجوں کی سرکہ آرائی، لٹمنوں کے محاصرے، تلواروں

کی ہٹش، لیزوں کی پورش، گھوڑوں کی چستی، لوجوں کا دھندہ اور ساری کیفیات و مناظر کی جتنی جاگزی تصویر آنکھوں کے سامنے اُبھر جاتی ہے۔ ”علی نامہ“ میں نصیری نے تاثر کا ”صور پھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی کا عنصر شامل کر دیا ہے اور یہی تخلیقی عمل اس کی حقیقی عظمت کا خاسن ہے۔ میدان جنگ کی ایک ہلکی سی جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے :

کہنا کہن نے کھڑکان کے یوں شور اٹھایا

جو کن میں چاروں کے لرزا چھوٹا

بلا لہا، میں تھی سو ہوشیار ہوئی

اجل خوابِ غفلت نے بیدار ہوئی

سلاح میں کھڑکان جو دھسنے لگے

اگن ہوو رکت مل بڑسنے لگے

ہویاں لہو کیوں چھٹکان ہوا پر ہزار

سٹیخ تیغ رچیاں نے شعلے ہزار

بھریاں کے کھڑکان کی چنگیاں نے روپ

ہوا لرم چندا سو سب گرم دھوپ

ہوا پر شراریاں کا ات کھیل تھا

اوڑے لہو سو تن آگ پر تیل تھا

لرتکان یہ لہو کے کھلائے دسی

ایناں پر نے دھاراں لہائے دسی

ہون کو سرنگ رنگ پیدا ہوا

شفق ابر پر سب ہوینا ہوا

اب دوسرا رنگ دیکھیے۔ سیوا جی کے کردار کے خد و خال اس طور پر ابھارے

ہیں کہ اس کی شخصیت و کردار کی تصویر لغزوں کے سامنے آ جاتی ہے :

جو کوئی کار بد کا جو ہا پی ہے بد

خدا پاس لا اس کو پیود ہے

الا ہلت کون کاڑ موڈی کا نام

سیوا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا

دکن کی زمیں بیچ قہر فساد

رعیت چتا خوار لوس سوم تھی

جو بد اصل تھا سو بڑا ہوو رنتھا

ہوا ناؤں رُس لیتی لا ابد

خلاق کئے تو وہ مردود ہے

کہ قائم ہوا فتنہ جس تھی مہم

بڑا چور موڈی و خوریز تھا

جو یریا سو اول میں بد نہاد

ہوا ملک ویرانہ کس یوم تھی

سیکا اس تھی صاحب سے باغی پتا

کسی واقعے ، کسی منظر ، کسی مضمون ، کسی خیال و کیفیت کے اظہار میں بھی نصری کا قلم نہیں رکتا ۔ واقعہ نگاری ، تسلسلہ بیان اور قدرتِ اظہار اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ دکنی اردو کا کوئی شاعر اس کو نہیں پہنچتا جتنے الفاظ صرف ”علی نامہ“ میں نصری نے استعمال کیے ہیں ، شاید ہی کسی ایک طبع زاد نظم یا مثنوی میں استعمال ہوتے ہوں ۔ اس نے ، اپنے متروک اسلوب کے باوجود ، اردو زبان کو جس طور پر سامنے کیا ، صاف کیا اور آگے بڑھایا یہ اسی کا کمالِ فن ہے ۔ جب نصری یہ دعویٰ کرتا ہے کہ :

قلم ہے مرا مست ہانی نے چڑ چوہر رخ کیا فتح کیتا ککر  
لشان آج منج طرز ہے بے مثال صفان میں سخن کے اپنی بری ڈھال  
دہوے لمر منج دل کون سردان کے جوش کہ ہر حرف ہے رستم زہ پوش  
تو یہ صرف شاعرانہ تہلی نہیں ہے بلکہ اس کی شاعری کی وہ قوت اور اس کا وہ حقیقی معیار ہے جو اس نے ”علی نامہ“ میں پیش کیا ہے ۔

”تاریخ اسکندری“ ، جس کا اصل نام ”فتح نامہ“ پہلول خان<sup>۱</sup> ہے ، نصری کی ایک اور تصنیف ہے جو ۱۶۸۳/۱۶۷۲ ع میں پایہ تکمیل کو پہنچی ۔ نصری نے اس مثنوی کے آٹھویں شعر کے ایک مصرعے میں اس کے سالِ تصنیف کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے : ع

سہس ہور اسی پر جو تھے تین سال (۱۶۸۳/۱۶۷۲ ع)  
علی عادل شاہ لانی شاہی (م- ۱۶۸۳/۱۶۷۲ ع) کے انتقال کے بعد جب اس کا پانچ سالہ بیٹا سکندر تختِ سلطنت پر بیٹھا تو ایک بار پھر سرزمینِ دکن میں بھونھال آ گیا ۔ ادھر امرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کر دیں اور ادھر سیوا جی نے قلعہ پنالہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا ۔ خواہی خان نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے پہلول خان<sup>۲</sup> کو بھیجا ۔ دو روز سخت مقابلہ رہا ۔ پہلول خان نے اپنی ہار دی اور پست و استغلاں سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن پہلول خان (م- ۱۶۸۸/۱۶۷۷ ع) نے لیا حملہ کر کے اُسے شکست دے دی ۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہوتے چند ہی ماہ

۱۔ مخطوطہ الجین ترق اردو پاکستان ۔ اصل مخطوطے میں یہی نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں نصری نے اسے ”تاریخ اسکندری“ کے نام سے موسوم کیا ہے : ع  
کھنار ہو تاریخ اسکندری

۲۔ والعات مملکتِ بیجاپور : جلد اول ، ص ۳۱۸ ۔

گزرے تھے اور یہ اس کے دورِ سلطنت کی پہلی فتح تھی ۔ بادشاہ کی مفت نشینی کو لیک شگون سمجھا گیا اور سارے بیجاپور میں فتح کا جشن منایا گیا ۔ نصری نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

مولوی عبدالحق نے ”گلشنِ عشق“ اور ”علی نامہ“ سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”یہاں نصری کے کلام میں وہ زور اور شکستگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے“ ۔ ”تاریخ اسکندری کا مقابلہ علی نامہ سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ ”علی نامہ“ علی عادل شاہ کے ہنگامہ پرور دس سالہ دور کی بڑی مہات کی تاریخ ہے اور تاریخ اسکندری صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعہ پنالہ واپس لیا گیا تھا ۔ اس کا مقابلہ پورے علی نامہ سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وہی زور بیان ، وہی شکستگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصری کے کلام کا طرہ امتیاز ہے ۔ ”تاریخ اسکندری“ کو اگر علی نامہ میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ اُسے کسی طرح بھی کمزور کہا جا سکے ۔ نصری کی شخصیت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح علی نامہ اور گلشنِ عشق میں ۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی ہیئت ہے جو کم و بیش علی نامہ میں ملتی ہے ۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے ان تمام مراحل سے گزارا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں ۔ تیاری ، فوجوں کا کوچ ، آپس کے صلاح مشورے ، معرکہ آرائی ، لشکر کشی ، میدانِ جنگ سب کا بیان آیا ہے ۔ ساتویں حصے میں گھمسان کی جنگ اور پہلول خان کی فتح کا حال بیان کیا ہے ۔ اس رنگِ سخن کو علی نامہ کی کسی جنگ کے حال میں ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصری کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں ۔ میدانِ جنگ میں سخت رن ہڑ رہا ہے ۔ نصری فیلڈ کی آنکھ سے اسے ہوں بیان کرتا ہے :

بھونے کترہ نایان نے دشمن کے گوش کیا مثر بھیجا ہو جاگے تے ہوش  
نقارہاں نے میدان پدرنے لکھا کھڑا تھا سو چل رقص کرنے لکھا  
جو ثواب کر رخ خائف کے دھیر بوسنے لکھا صف سوں یک مشت تیر  
دست چھوڑ سو مرغ تیراں شتاب بیٹے بیٹو ان سر کے کالساں میں آب  
خندان کو بھالیاں پہ کارہوں کرے ہوچھو کہ مگرے ہیں بھالنے بھرے

۱۔ نصری : از عبدالحق ، ص ۲۶۰ ، مطبوعہ الجین ترق اردو پاکستان ، ۱۹۵۶ ع ۔

دے مہر جب تک تیر پٹھے نہ لول  
جس لوج تک ہل میں ہوئی ہوٹ پھاٹ  
کسے توں کہ کڈی یہ ہانی چھوٹا  
نظر رن کے مردیاں کون دیکھت تھکی  
ہوا کچ یوں بھرے لہو لھاؤں ٹھاؤں  
کسے حکم سب پر کہ اب بس کرو  
بھلے مرد کا مرد پر دار ہے  
کدھیں بھر کہ ”مردے“ پکڑ آئیں گے  
جس بات کو شکر حق لیا گیا  
موقع و محل کے مطابق یہ زور بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے۔ یہاں بھی  
علی نامہ و گلشن عشق کی طرح نصرت کی ”پر گوئی اور قادر الکلامی کا احساس  
ہوتا ہے۔ لیکن ”علی نامہ“ کے مقابلے میں ”تاریخ لکھنوی“ میں ایک ”ہاں  
فرق یہ ہے کہ یہاں زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ  
مقابلہ گہرا ہو گیا ہے۔

زبان کی شیرینی، تخیل کی پرواز اور چند الفاظ میں معنی کا دفتر بیان  
کر دینا نصرت کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس دور کے کسی دوسرے  
شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آئیں۔ قصیدوں میں اس تخیلی عمل نے ایک  
ایسا رنگ بنایا ہے کہ نصرت اردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے۔  
”علی نامہ“ میں نصرت کے سات قصیدے ملتے ہیں۔ گلشن عشق اور علی نامہ  
کے عنوانات ملا کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں۔ اگر ہجو، مدح، علی عادل شاہ،  
قصیدہ گھوڑا مانگیے کی درخواست میں اور قصیدہ چرخیات کو بھی شامل کر  
لیا جائے تو اس طرح نصرت کے کل قصائد کی تعداد تیرہ ہو جاتی ہے اور یہ اتنی  
بڑی تعداد ہے اور ان کا معیار اتنا بلند ہے کہ اردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں  
میں نصرت کا شمار کیا جانا چاہیے۔

قصیدوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات پیش نظر رکھنی چاہیے کہ قصیدے کا  
موضوع بنیادی طور پر مدح و تعریف ہے۔ قصیدے میں شاعر اپنے مدح کی تعریف  
کرتا ہے۔ اس کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ اس سے انتہائی عقیدت کا اظہار کرتا  
ہے۔ اس کی شجاعت، عقل و دانش، عمل و سخاوت کی مدح کرتا ہے۔ اسی  
لیے شاعرانہ مبالغہ قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ شاعرانہ مبالغے کے لیے ضروری

ہے کہ خیال اور اظہار دونوں میں شاعرانہ سطح باقی رہے۔ یہ سطح مضمون  
آفرینی، ہر شکوہ الفاظ کے خوب صورت استعمال اور متوجہ کرنے والے لہجے  
سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ قصیدے کے شاعرانہ قوتوں کے علاوہ  
خود شاعر کی علمیت و قابلیت کا اظہار بھی ہو رہا ہو تاکہ مدح اس کی  
قدراں کلاسی و تبحر علمی سے متاثر ہو کر بیانے کو قبول کر لے۔ گہری سنجیدگی  
ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ نصرت کے قصائد اس معیار پر اور سے  
اُترتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس کے قصیدوں میں مبالغہ، مبالغہ معلوم  
نہیں ہوتا۔ علی نامہ میں مبالغہ اس لیے حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے کہ یہاں  
قصیدہ علی عادل شاہ کی کسی جنگی سہم اور فتح کے بعد لکھا گیا ہے۔ یہ  
قصیدے چونکہ بادشاہ کے دس سالہ دور حکومت کی منظوم تاریخ کا حصہ بن کر  
آتے ہیں اس لیے یہاں مبالغہ غیر حقیقی معلوم نہیں ہوتا۔ فتح کے بعد جس طرح  
اپنے بہادریوں اور منتظموں کی تعریف بڑھا چڑھا کر دل سے کی جاتی ہے، مدح کی  
جی نوعیت ”علی نامہ“ کے قصائد کی ہو جاتی ہے۔ نصرت کے یہ قصیدے اپنے  
سیاق و سباق کے ساتھ سودا اور ذوق کے قصائد سے زیادہ فطری معلوم ہوتے  
ہیں۔ اس بات کو یوں واضح کیا جاسکتا ہے کہ نصرت نے علی عادل شاہ کی  
مدح میں جو الگ سے ایک قصیدہ لکھا ہے وہ نائر کے اعتبار سے اتنا فطری  
معلوم نہیں ہوتا جتنے علی نامہ کے قصائد معلوم ہوتے ہیں۔ یہ قصیدے تشبیب  
سے نہیں بلکہ براہ راست مدح سے شروع ہوتے ہیں، اور اس کا سبب یہ ہے کہ  
اس قصیدے کے پس منظر میں وہ جنگ ہے جس کی فتح کا حال نصرت پہلے بیان  
کر چکا ہے۔ قصیدہ عاشورہ اس لیے مزاجاً مختلف ہے کہ مذہبی موضوع کی وجہ  
سے پہلے حمد، نعت اور مثبت میں اشعار لکھے گئے ہیں اور پھر شہادت،  
علم حرمہ، کھوانی کا ذکر کر کے، مطلع ثانی میں بادشاہ کی مدح کی گئی ہے۔

ان قصیدوں میں نصرت کی جولانہ طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے  
جو ہر جگہ اپنا راسخ بنا لیتا ہے۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ  
صلاحیت جو ہمیں گلشن عشق میں نظر آتی ہے اور رزمہ واقعات کو شاعرانہ  
انداز میں جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت، جو علی نامہ میں  
دکھائی دیتی ہے، نصرت کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے۔ قصیدہ ملنا،  
جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو پچاس اشعار پر مشتمل ہے، بیان کی  
رجاوت، شوکت و شکوہ، ترکیب اور قوت بیان کے باعث نصرت کا شاہکار ہے۔  
اس قصیدے میں نصرت نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر بھر دیا ہے۔ اسی طرح



لصوق کا قصیدہ چرخہ<sup>۱</sup> اپنے جوشِ عقیدت ، اندازِ بیان ، مخمّل و معنی آربی ، موسیقائہ آہنگ اور خوب صورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے ۔ یہ قصیدہ چرخہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور لغیر مضمون انہی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے ۔

سارے دکنی ادب میں اتنے بلند پایہ اور فارسی کے معیار سخن کے مطابق قصیدے ہمیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے ۔ جمہیت مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لیتے آئے ہیں ، وہاں ہمیں مولانا لصرق کا نام ان کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے پہلے لینا چاہیے ۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں شاعروں کا عام رواج تھا اور ظاہر ہے شاعروں میں فتح لائے ، قصیدے اور مثنویاں نہیں پڑھی جاتی ہوں گی ۔ اس مقصد کے لیے ہر شاعر غزلیں اور رباعیاں کہتا ہوگا ۔ اگر ترتیب زمانی کے ساتھ جمعی دور سے لے کر عادل شاہی و قطب شاہی دور تک غزلوں کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو ہمیں غزل کی ایک باقاعدہ روایت بنتی ، ستوری اور بھیتی دکھائی دے گی ۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو ۔ مولانا لصرق کی غزل بھی دکن کی اسی روایت کا ایک حصہ ہے ۔ اس کی غزل پر مثنوی و قصیدہ کی طرح بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچاتا ہے ۔

دکنی غزل کے مزاج کے عین مطابق لصرق کی غزل کا موضوع بھی عورت ہے جس سے وہ غزل کے اشعار میں اپنے عشق و محبت کے جذبات و خواہشات کا اظہار کرتا ہے ۔ چند غزلیں ، ہندوی شاعری کی روایت میں ، ایسی بھی ہیں جن میں عورت اپنے عشق کی کیفیت کا اظہار کرتی ہے ۔ لصرق نے اپنی غزلوں میں ان عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور پر عشق میں پیش آتے ہیں ۔ لیکن حسرت موہانی کی اصطلاح میں ، یہاں تصورِ عشق فلسفانہ ہے ۔ لصرق کی غزل میں ایک خصوصیت ، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی ، جسم کو چھوٹے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے ۔ اس کی غزلوں میں ایک نڈبہ پن اور عورت کو دیکھ کر وال لپکنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ بات

۱۔ چرخۃ مولانا لصرق : (قلمی) ، المبین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔ یہ قصیدہ دیوانِ لصرق مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے ۔

مختلف تذکروں سے معلوم ہوتی ہے کہ لصرق اور شاہی کے لڑائی تعلقات تھے ۔ وہ نہ صرف اس کے دربار کا ملک الشعراء تھا بلکہ اس کا جلس بھی تھا ۔ جب شاہی کے ساتھ خلوت میں شعر و شاعری کی محفل جمنی ہوگی ، شراب کے ساتھ شاہی اپنی من پسند عورتوں سے دادِ عشق دیتا ہوگا تو ایسے میں لصرق کی حیثیت ایک گماشتی سے زیادہ نہ ہوتی ہوگی ۔ ایسے ہوش رہا اور ایمان فروش ماحول میں لصرق نڈبہ پن سے اس حسین عورت کو تک ہی سکتا ہوگا جو شاہی کے چلو میں بیٹھی جام اور لب سے ماحول کو خواب آور بنا رہی ہوگی ۔ اس کی غزلیں اسی رنگِ محفل کا اظہار کرتی ہیں :

ہے لصرق جگت میں جنمِ حسن کا ہوگا  
نصرت تہہ ایسی ہائے نہ رہے دل صبور کیا  
فارغ ہکت ہیں مہر جو کرنا سو بیگ کر  
اجنوں توں دیکھتی ہے عبث گہور گہور کیا  
خویاں کے دل کے پیار کا بندہ ہے لصرق  
کڑوا ہے دل تو مومن کون چکا رس شکر لکھو

یہاں حسن و عشق کا وہ علوی تصور نہیں ہے جس کا اظہار اس نے علی نامہ اور گلشنِ عشق میں کیا ہے ۔ یہاں لصرق کی غزلوں کا تصورِ عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے ۔ ہر شعر میں پیاس بجھانے کی خواہش کا اظہار ہو رہا ہے :

چاکھیا ہوں جب آدھر نے تیرے شہدناپ میں  
مٹا نہیں ہوں لب نے زمیں پر جلاپ میں  
چل وصل کا شربت چکا بھد ایک بتجالی  
برہا کی اجل کی جو مبادا تلک آوے  
اس خام من میں دیکھو کیا پختگی کا فن ہے  
دینے کون وصل کابل لینے کون جٹو اوتالی  
سرمست لصرق سوں چل سی نہ تہہ حریفی  
خویاں کی بزم کا ہے وہ رنلر لاابالی  
یوں قاتیاں کا ہار ہے تہہ ناب پر ڈھلک  
زم زم کے جوں کٹوئے یہ لگی رہٹ کی گھڑی  
تہہ دل نے ہی لٹھا لکے بھد چمک میں روز وصل  
بدنی شہر لراق تیری زلف نے بڑی

عالم کی قرب نے نصرتی پروا سنا مدام  
جب مجھ شرابِ حسن کی مستی آئے چڑی  
رات وصل لاتی ہے۔ محبوب سالہ ہوتا ہے۔ اس لیے رات عزیز ہے :  
مجھ نظر میں دن نے لاگے رات خوش  
مل رہوں جس دل میں سوں تیرے ملت خوش  
ہوسہ نئی زندگی بھشتا ہے :

حیات بخش لگیا ہوسہ مجھ شکرلب کا  
کہ مجھ آدھر نے میرے جو کون بھر کے دان لیا  
جب رات ہو ، محبوب ساتھ ہو ، ہوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر سدہ بدھ کہاں  
رہتی ہے :

ہوت کے مد کے بے مد کون نہ پوچھو بات سد ہد کی  
کہ جیو مرست ہونے میچ ہی لٹتا ہے سب جس سوں  
جب محبوب سینے کی کہاں تان کر سامنے آتا ہے تو عاشق دل ٹھام کر رہ  
جالا ہے :

پکڑے ہر دل الگ سوں نکو چپ بھوں کون تان  
سہلے شکار پر تو چڑائی کہاں کیا  
اسی لیے ایسے میں جلوت کی نہیں خلوت کی ضرورت ہے :  
ہولیا ہو سنگ میں کہ آدھر کان آدھر تکی  
لک سن لے ہو کتا ہوں سو خلوت کی بات ہلوں  
جب محبوب ایسا ہو اور خلوت بھی مہر آ جائے تو جسم کے بھلوں کو توڑنے  
اور کھانے کی خواہش شدید تر ہو جاتی ہے :

تیرے او نار پھل پر رت دھریا تو توڑ لیوں نا  
منجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا مجھ جوانی کا  
"نار پھل" ہستان کے لیے کتنی خوب صورت ترکوب ہے۔ تقریباً تین سو سال بعد  
مجددی افادی "مقیاس الشباب" کی ترکوب تراشتا ہے جو نار پھل کے مقابلے میں  
میکانکی معلوم ہوتی ہے۔ نصرتی کے ہاں تصور عشق جنسی و جسمانی ہے۔ عورت  
بھی اسی قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہے :

میں مست ہو کر بیچ میں لے تاب ہو رہی تھی لٹ  
ہالان اہم کی کلڑ کر منجہ کیوں چکانا سا دیے

ہو ابھی آدھر پر آدھر تیں پر لطافت کے ہنر  
ایسا مگر منجہ سات کر جوں دلربا تا سا دے  
کشتی میری امید کی تھی برہ کے طوفان میں  
تس پر مدن گرداب ہو پھر پھر ڈبالتا سا دے

نصرتی کی غزل میں رنگ رلیاں سنانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں جہاں  
نصرتی کی جنسی تشنگی اور دور سے لہندہ پن سے لکھنے رہنے کی مجبوری شامل  
ہے وہاں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار پر داد دی  
اور شاعری کو شراب کی طرح نازنینوں کے ساتھ دادِ عشق کے لیے استعمال کیا۔  
اس نے شاہی کی فرمائش پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہِ وقت سے اس  
پنر کی داد لی۔ ایک مقامے میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے :

غزل فرمائے پر شاہی کہا اے نصرتی جیوں توں  
جگت گھر پن پسند کرنے کون کر کوشش اہس سں سوں

نصرتی کی غزلوں میں فحش ، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل ، جو  
اس کی طویل فلموں کی خصوصیت ہے ، نہیں ملتا ۔

نصرتی نے رباعیاں بھی لکھی ہیں جن میں سے چند حمد و نعت میں ہیں اور  
کچھ ناصحانہ و عاشقانہ ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں  
زیادہ صاف ہے اور اس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آئندہ دور میں ولی کی  
شاعری میں ابھرتا ہے۔ اپنے دو غنچسوں میں سے ایک میں محبوب کے حسن کی  
دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اسی  
لیے چلے بند میں اس کا لہجہ دہائی کا لہجہ ہے اور ٹیپ کے مصرع "فرہاد ہے  
اے شاہ ا دلا داد بہارا" سے بھی یہی تڑپ محسوس ہوتی ہے۔ برہ کی آگ میں  
عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے۔ اس غنچس میں عشق کے بعد اور وصل  
سے چلنے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ دوسرا غنچس شاہی کی غزل کی تضمین ہے  
جس میں عشق کے "کھیل" کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں "عشق" کی  
آنکھ بھولی کا ویسا ہی بمانا ہو رہا ہے جسے لی پہلے اپنے شکار سے کھپتی ہے۔  
بہشتی شاعر نصرتی قدیم اردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس  
نے بزمیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل مثنویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا  
لوبا منوایا ہے۔ تصدیق میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جانا چاہیے۔ وہ

ایک باغیچہ فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی بہت و اہمیت کیا ہوتی چاہیے۔ جہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب نئی اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں نصرت کو وہ مقام کیوں نہ مل سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں سے ولی کو میسر آیا ؟ اس کی وجہ نصرت کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے جس میں نصرت نے اپنے کمال شاعری کو پیش کیا اور جو معلول کی فتح دکن کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی۔ نصرت کی زبان معیاری دکنی تھی جس کے اظہار و بیان کا ایک نیا معیار خود نصرت نے قائم کیا تھا : ع

دکن کا کیا شعر جون فارسی

اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہیں اور دکنی اردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی نصرت قدیم دور کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا۔ لیکن ہوا یہ کہ معلول کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آگئی اور تیزی سے سارے برعظیم میں پھیل کر ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور دھیر دھیر ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں۔ اسی ستم ظریفی نے نصرت کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا۔ لہجہ لڑائی شفیق نے نصرت کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ”اشعار او اکثر مضامین تازہ دارد و معانی بہکالہ را بالفاظ آشنا می سازد“ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ”الفاظی بطور دکھنیاں پر زبانہ گراں می آید۔“ انہی تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرت جیسے عظیم شاعر کو ”جو ہمیشہ شاعر ولی سے کہیں بلند ہے“ نکال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور خود دکھنیوں کو اس کی ”زبان گراں“ کڑنے لگی۔ شفیق نے اپنے تذکرے میں نصرت کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلنے میں تو عظمتیں کسی طرح مٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں، نصرت تاریخ کی اسی سفاکی کی مثال ہے۔

۱۔ چمنستان شعرا : ص ۳۲۷ ، مطبوعہ المنین ، ۱۹۲۸ ع۔  
 مکتبہ گلشن عشق : از عبدالحق ، ص ۱۷ ، المنین ٹران اردو پاکستان کراچی ،  
 ۱۹۵۲ ع۔

نئی معیار کے اعتبار سے نصرت کے دور کے شعرا نے خصوصیت کے ساتھ اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ہائسی بیجاپوری ، جو نصرت کے فوراً بعد کے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے ، نئی سطح پر وہ صرف نصرت کی پیروی کر رہا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے کی کوشش بھی کر رہا ہے۔

☆☆☆



تہذیب پر غالب آ جاتی ہیں اور خود غرضانہ بزدلی سب سے اہم قدر کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ قنوتِ عمل، مراد نہ بن، خود کو آئی قدروں اور خیالات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے آگے بڑھنے کا جذبہ سرد پڑ جاتا ہے۔ علی و سکندر عادل شاہ کے دور میں سارے دکن کی تہذیب اس عمل سے گزری دکھائی دیتی ہے۔ شاہی اور نصرتی کی غزل تہذیب کے اسی زمانہ بن اور بے عمل کی ترجائی کر رہی ہے۔ ہاشمی کی غزل بھی اسی مزاج کی ترجمان ہے جہاں یہ تہذیب مرنے سے چلے "باہر بعض کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کو فلسفہ حیات تسلیم کر کے جشنِ سرگ سنا رہی ہے اور ہر چیز کو مٹے قاب میں لہو رہی ہے۔

سید میران مہاں خان ہاشمی (م - ۱۱۰۹ھ / ۱۶۹۷ع) علی عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۸۳ھ / ۱۶۷۲ع) کے عہد کا ممتاز شاعر اور شاہ ہاشم مہدوی (م - ۱۰۸۰ھ / ۱۶۶۹ع) کا مرید تھا۔ شاہ ہاشم نے اپنے نام کی مناسبت سے سید میران کو ہاشمی تخلص سے نوازا تھا۔ مثنوی "یوسف زلیخا" میں، جہاں ہاشمی نے سید محمد مہدوی جوہوری کی مدح لکھی ہے، وہاں اس بات کا بھی ذکر کیا ہے:

سکت کال ہے اتی بیان دار میں کروں وصف ہاشم کے اظہار میں  
اسی کبیج گھر کا ہوں میں سرراز لہوے ہاشمی مجھ کوں بولیا نواز  
ہاشمی عین ہی میں آنکھوں کی نیلانی سے محروم ہو گئے تھے۔ تذکرہ نویسوں نے الہامی پیدائشی اندھا بتایا ہے لیکن کلام کی داخلی شہادت سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی اندھے نہیں تھے؛ مثلاً رنگوں کا احساس کسی پیدائشی اندھے کو اس طور پر ہرگز نہیں ہو سکتا جس طور پر ہاشمی کے کلام میں محسوس ہوتا ہے۔ ہاشمی اندھے ہونے کے باوجود، ایک قادر الکلام اور ہرگز شاعر تھے۔ انہوں نے مثنویاں بھی لکھیں، قصیدے اور غزلیں بھی۔ سوائے دیوانِ غزلیات کے ان کی دوسری چیزیں غیر مطبوعہ ہیں۔ ہماری نظر سے "مثنوی در نعت و مدح مہدی جوہوری"، "معراج نامہ"، "مثنوی عشقہ"، "مثنوی یوسف زلیخا" اور "ذہیران ہاشمی" گزرے ہیں۔

"مثنوی در نعت و مدح مہدی جوہوری" ۳۸ بندوں پر مشتمل ایک غنسی ہے جس میں حمد، نعت، معراج، مدح آلِ رسول و آلِ علی کے بعد مہدی جوہوری کی مدح لکھی ہے۔ اس کے بعد مہدی موعود کے پانچ صادقوں میران سید محمود،

۱۔ مثنوی در نعت . . . : (فلمی)، بیاض النہج ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آلہوان باب

## نیا عبوری دور

(۱۶۵۷ع - ۱۶۸۵ع)

جیسا کہ گزر چکا ہے، نصرتی نے اپنے دور کی شاعری پر دو گہرے اثرات چھوڑے؛ پہلا اثر تو یہ تھا کہ اس نے زبان و بیان کا ایک ایسا معیار قائم کیا جس تک دکنی شاعری اب تک نہیں پہنچی تھی۔ دوسرا اثر یہ تھا کہ اس نے بہت اور مواد کے گہرے رشتے کو واضح کیا اور اپنی شاعری میں ایک نئے فنی لوازن کو قائم کیا۔ پہلا اثر دکنی زبان و بیان کے شکال باہر ہونے کے ساتھ ہی آئندہ نسل کے شعرا کے لیے زیادہ پامنی نہیں رہا۔ لیکن دوسرا اثر ادب کا فنی معیار بن کر نہ صرف آنے والے شعرا کے لیے قابلِ قبول رہا بلکہ انہوں نے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ ہاشمی کے ہاں یہ دونوں اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ دکنی ادب کا اظہار بیان، مضمون کے دور کی طرح، ایک بار پھر عبوری دور سے گزر رہا ہے۔ ہاشمی کے ہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان و بیان کا دریا ایک نیا موڑ لے رہا ہے اور اب اس کا رخ شمال کی طرف ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ شاہی ہند کے سیاسی، تہذیبی و لسانی اثرات سارے دکن پر چھائے جا رہے ہیں۔ گھٹا گہری کھڑی ہے۔ بس موصلا دھار بارش ہوا چاہتی ہے۔ اس دور میں دکن کی تہذیب سے وہ تند و تیزی غالب ہو گئی تھی جو بڑھتی پھیلتی زلزلہ تہذیبوں کا خاصہ ہوتی ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے اورنگ زیب عالم گیر سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کے شمال کا حصہ، جس میں شولاپور کا قلعہ بھی شامل تھا، مغلوں کو دے دیا تھا۔ ادھر سیوا جی کو چوتھ دے کر اُس کا منہ بند کر دیا تھا۔ لارنج بتاتی ہے کہ جب کوئی تہذیب ضعیف ہوتی ہے، اُس میں نسالت پیدا ہو جاتی ہے۔ جسم و جنس کی قدریں ساری



سید خوندمیر، شاہ نعمت، شاہ نظام اور شاہ دلاور کی مدح میں ایک ایک بند کہا ہے۔ آخر میں اپنے مرشد شاہ ہاشم کی مدح میں چند بند لکھے ہیں۔ بخش بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نئے عقیدے (سہدوی) کی آگ نے ہاشمی کے اندر عقیدت و عشق کو تیز کر دیا ہے۔ اس کا احساس حمد، نعت اور معراج کے بیان سے بھی ہوتا ہے اور آل رسول، سہدی، مدعو اور سید ہاشم کی مدح سے بھی۔ اس محبت میں زبان کا رنگ ڈھنگ وہ نہیں رہتا جو ہمیں نعرہ کے ہاں ملتا ہے، بلکہ صاف ہو کر جدید اسلوب سے قریب ہو جاتا ہے۔ حمد کا یہ ایک بند دیکھئے جس سے ہڈی ہونے زبان کے نئے روپ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

لغیر رؤف ہے وہ ناصر حامی ہے وہ قوم لطیف قادر واحد کریم ہے وہ رازق کبیر مانک صادق کلم ہے وہ رحان وہاب حافظ قاسم وسم ہے وہ ہنجر کرے گوہر کون، گوہر کرے ہنجر کون

زور بیان اس بخش کی اہم خصوصیت ہے۔ "معراج نامہ" بہت کے اعتبار سے ایک مثنوی ہے جس میں معراج کے واقعے کو موضوع معائنہ بنایا گیا ہے۔ قدیم ادب میں معراج نامے کی ایک طویل روایت ملتی ہے۔ مذہبی نظموں اور مثنویوں میں خصوصیت کے ساتھ اور دوسری مثنویوں میں عام طور پر حمد، نعت اور منقبت کے ساتھ معراج کے بیان میں بھی شاعر کچھ اشعار ضرور قلم بند کرتا تھا، لیکن اس دور میں مثنوی کے علاوہ معراج کے واقعے کو الگ بھی نظم کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ یہ معراج نامے مذہبی محفلوں میں پڑھے جاتے تھے اور ان کی وہی حیثیت تھی جو آج میلاد ناموں کی ہے۔ ہاشمی نے اپنے "معراج نامہ" میں اسی لیے ایسی روان بھر رکھی ہے جسے آسانی کے ساتھ مخصوص نغم میں پڑھ کر اہل محفل کو گرمایا جا سکے۔ نظموں کی قریب میں ڈھولک کی سی موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔ "معراج نامہ" میں ہاشمی نے اس واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور قدم قدم پر سفر کی ساری تفصیلات اس طور پر بیان کی ہیں کہ معراج کا واقعہ نظموں کے سامنے آ جاتا ہے۔ بیان کی پراسراریت سے سننے والے کے ذہن پر جلال و جلال کا ہلکا سا پردہ پڑا رہتا ہے اور محفل میں مخصوص نغم کے ساتھ پڑھنے سے اس کے اثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ ایک عوامی مثنوی ہے جو اپنی ترتیب، مواد و بہت کو ایک کرنے کی فنی کوشش اور مجموعی ساخت کے اعتبار سے آج بھی قابل قدر ہے۔ بیان

وہی فنی توازن ملتا ہے جو نعرہ کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔

"عشقہ مثنوی" جسے ایک قدیم ریاض میں "نعتہ" کا نام دیا گیا ہے، ہاشمی کی دل چسپ ترین تصنیف ہے۔ اس میں دو حصے ایک ساتھ بیان کیے گئے ہیں جنہیں خوب صورتی کے ساتھ جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ چابک دستی، یہ توازن اور بہت و مواد کو ایک ساتھ گولہ زن کا یہ شعور ہمیں ہاشمی کی ہر مثنوی میں ملتا ہے۔ عشق ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ اس کی ایک شکل اس کی غزلوں میں ملتی ہے اور دوسری شکل "یوسف زلیخا"، "نعتہ" اور "معراج نامہ" میں ملتی ہے۔ ہاشمی جہاں کہیں اور جب کبھی عشقہ جذبات کا اظہار کرتا ہے اس کے ہاں مست ہو جانے اور مست کر دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کیفیت فنی وحدت کے ساتھ اس عشقہ مثنوی (نعتہ) میں خاص طور پر جم کر سامنے آتی ہے۔

اس مثنوی میں کشمیر کے ایک نامور تاج دار کی حسین و جمیل بیٹی کی داستان عشق بیان کی گئی ہے جو اپنے محل کے چھتے پر چڑھ جاتی اور پرہ کی آگ میں جلتی یہ شعر گایا کرتی :

چہار چیز کہ دل سی برد کدام چہار  
شواب و سہزہ و آب روان و روئے نگار

ایک دن بادشاہ نے درد و غم کی آواز میں اسے یہ شعر پڑھتے سن لیا اور دریافت کیا کہ وہ کیا شعر پڑھ رہی تھی؟ پہلے اس نے انکار کیا لیکن باپ کے شدید اصرار پر بتایا کہ وہ یہ شعر پڑھ رہی تھی کہ :

چہار چیز کہ دل سی برد کدام چہار  
نماز و روزہ و تسبیح و توبہ و استغفار

بادشاہ نے شعر سنا تو چپ ضرور ہو گیا لیکن اس خیال سے کہ اس کا دل کہیں لگ گیا ہے، اسے حلال آ گیا۔ اور احوالہ سرا کو طلب کیا اور اپنی تلوار دے کر حکم دیا کہ اس لڑکی کو کہیں دور صحرا میں لے جا کر قتل کر دے۔ خواجہ سرا نے گورکن ساتھ لیے اور سکھ پال میں بٹھلا کر صحرا کی طرف چل دیا اور وہاں پہنچ کر شہزادی کو بکری کی طرح زمیں پر پھینکا، سینے پر سوار ہوا اور صرغ کی طرح ذبح کر کے جیسے ہی ہٹا تو ایک عجیب نفیس ظہور میں آیا۔

شہزادی نے اپنے خون سے ایک پتھر پر یہ تحریر لکھی کہ :

جانان مرا بن یارید ایں مردہ تم بدو سہارید

اور جیسے ہی لکھ کر فارغ ہوئی ، اس کی روح پرواز کر گئی ۔ خواجہ سرا یہ پتھر لے کر بادشاہ کے حضور میں آیا اور مارا قصہ بیان کیا ۔ بادشاہ کو تعجب ہوا کہ سر لن سے جدا ہونے کے بعد شہزادی نے پتھر پر یہ شعر کیسے لکھ دیا ؟ اس بات کا اثر بادشاہ پر یہ ہوا کہ وہ ہر وقت یہ شعر پڑھنے لگا ۔ بادشاہ نے وزیروں کو بلایا اور کہا کہ شہر میں جتنے عالم ، "ملا" ، شاعر ، دانش ور اور بعض ور ہیں سب سے اس کے معنی پوچھے جائیں ۔ جو اس کا مطلب سمجھانے کا اسے سرفراز کیا جائے گا ورنہ قید کر دیا جائے گا ۔ سب نے اپنی اپنی عقل و دلیلی کے مطابق اس کا مطلب بیان کیا لیکن بادشاہ کسی سے مطمئن نہ ہوا اور سب کو قید میں ڈال دیا ۔ سارے شہر میں کہرام مچ گیا اور گھر گھر اس بات کا چرچا رہنے لگا ۔ جاں یہ قصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا قصہ شیخ سعدی اور ہشتال کے لڑکے کا شروع ہوتا ہے جس پر شیخ سعدی عاشق ہو گئے تھے اور جس نے ایک ایسی ترازو کی فرمائش کی تھی جس کے پلڑے باقوت کے اور ڈنڈی زمرہ کی ہو ۔ شیخ فرمائش محبوب کو پورا کرنے کی غرض سے شہر شہر قریہ قریہ بھرتے بھرتے کشمیر پہنچے اور ایک مسجد میں قیام کیا ۔ نماز کے بعد لوگ جمع ہوئے اور اسی شعر کے بارے میں بات کرنے لگے ۔ شیخ بھی اسی مجلس میں شامل ہو گئے اور پوچھا کہ وہ کون سی بیت ہے ؟ بیت مبنی تو شیخ نے کہا : "بادشاہ سے کہہ دو کہ وہ اس کا مطلب سمجھائیں گے ۔" بادشاہ کو مطلع کیا کہ اور پھر شیخ کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر کیا گیا ۔ شیخ نے بادشاہ سے دریافت کیا کہ آخر اس شعر نے اس پر کیوں اور کیا اثر کیا ہے ؟ بادشاہ نے مارا واقعہ بیان کیا ۔ پتھر دکھایا اور پھر وہ شعر پڑھا ۔ شعر سنتے ہی شیخ نے کہا :

گر بوسہ زندہ بریں لبانم گر زندہ شوم عجب مدارید

بادشاہ یہ سن کر حیران رہ گیا ۔ شیخ نے یہ بھی کہا کہ وہ جگہ بھی دکھائی جائے جہاں شہزادی شعر پڑھتی تھی ۔ بادشاہ اُٹھ چھپے پر لے گیا ۔ شیخ نے دور دور تک نظر دوڑائی تو کیا دیکھتا ہے کہ دور چارواں پر ایک شخص بڑا ہے ۔ کبھی بیٹھتا ہے ، کبھی اٹھتا ہے ، بے عمل کی طرح تڑپتا ہے ، ہارے کی طرح بے قرار ہے ، گردن لار تار ہے ۔ شیخ مسجد گئے کہ بھی وہ عاشق صادق ہے جس پر شہزادی فریفتہ تھی ۔ نیچے آ کر شیخ نے کہا کہ ایک محل دار

ساتھ کر دیئے ۔ وہ آکر خبر کرے گا تو سب معلوم ہو جائے گا ۔ شیخ عاشق صادق کے گھر پہنچے اور اس کا حال دریافت کیا ۔ اس نے حیل و حجت اور انکار کے بعد کہا کہ اے قہر ! یہ بات کسی کو مت بتاؤ ۔ جب اس کی یاد آتی ہے تو سارے بدن میں آگ بھڑکتی ہے ۔ آخر میں کب تک صبح کی طرح جلتا رہوں اور چاند کی طرح گھٹنا رہوں ۔ مجھے موت بھی نہیں آتی کہ نابود ہو جاؤں ۔ شیخ نے کہا کہ اے نوجوان ! میں آج تجھے تیرے دلبر سے ملاتا ہوں ۔ یہ سن کر نوجوان قہر کے تیروں میں گر گیا ۔ شیخ اُسے اپنے ساتھ صحرا میں لائے اور محل دار سے کہا کہ تم جا کر بادشاہ اور گورکن کو ہمراہ لاؤ ۔ بادشاہ آیا اور قہر ہی چھپ کر بیٹھ گیا ۔ شیخ نے گورکن سے قہر کھودنے کے لیے کہا ۔ جیسے ہی قہر کھلی ، شہزادی کا چہرہ نظر آیا ۔ عاشق نے اقتاب حسن کو دیکھا ، آنکھیں قدموں پر رکھیں ، ایک گولہ قرار پایا اور جان نثار کر دی ۔ بادشاہ غم سے نڈھال تھا ۔ حکم دیا کہ دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جائے ۔ سب نے فائدہ پڑھی اور واپس آکر بادشاہ نے کہا کہ اے درویش ! سوال کر ۔ شیخ نے جائے کی اجازت چاہی مگر بادشاہ نے اصرار کیا تو شیخ نے کہا کہ مجھے ایک ایسی ترازو عطا ہو جس کے پلڑے باقوت کے اور ڈنڈی زمرہ کی ہو ۔ بادشاہ نے شیخ کی خدمت میں ایک ایسی ہی ترازو پیش کی اور عزت کے ساتھ رخصت کیا ۔ شیخ ترازو لے کر ہشتال کے لڑکے کے پاس پہنچے اور یہ ترازو اُسے دی ۔ اُس نے شیخ کی طرف التفات کیا اور خوش ہو کر اس میں لونگیں تولیں ۔ یہ "قصہ" جاں ختم ہو جاتا ہے لیکن جس خوبی ، سلیقے اور فن کارانہ چابک دستی سے دولوں قصوں کو ملا کر بیان کیا گیا ہے ، وہ ہانسی کا کمال فن ہے ۔ یہ مثنوی فنی چنگ کے اعتبار سے قدیم ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے ۔ اس مثنوی میں عشق کا سوڑ اور جذبات کی شدت کا بیان خوب صورتی سے کیا گیا ہے ۔ زبان کی قدامت کے باوجود فحش کی پرواز نے مثنوی میں ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو شدت سے متاثر کرتا ہے ۔ تصویر کشی ہانسی کی وہ خصوصیت ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے ۔ بادشاہ کے حکم سے شہزادی کو سکھیاں میں بٹھا کر خواجہ سرا قتل کے لیے صحرا میں لے جاتا ہے اور اُسے بھاڑ کر ذبح کر دیتا ہے ۔ ہانسی اس بات کو اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

بٹھا ایک سکھیاں مہانے شتاب چھوٹا برج کے بیچ جیوں آفتاب  
واہر لے ایک گورکن کو وویں شتاب میں جا دور صحرا میں کیوں

لیا غنجر نیز پاتان میں دو نصایان کی مانند خون ریز ہو  
 نکالا جو گولی سوں اور کون محبت کے پتالے کی غمور کون  
 بن گوسفند کے زمین پر چھاڑا ہوا سم تن کے سمیے پر سوار  
 کیا مرغ کی سار بسل اوے کیا آپ قہار بسل اوے  
 کہ بسل کر اوسکون ہوا و کناں کہ بے رحم ، کافر ، نجس ، نابکار  
 لفظوں سے تصویر کشی کا یہ غلیظ عمل ہاشمی کی لہ صرف اس مثنوی میں  
 بلکہ ساری شاعری میں بار بار محسوس ہوتا ہے۔ اٹھنا ہاشمی چیزوں کو اپنی  
 ظاہری آنکھ سے دیکھنے کی صلاحیت سے تو محروم تھا لیکن اپنے فحش کی آنکھ سے  
 دیکھ کر لفظوں کے قریبے بیان کرنے پر اچھی طرح قادر تھا۔ اس مثنوی میں فارسی  
 اسلوب و آہنگ اور گہرا ہو گیا ہے۔ یہاں زبان اپنے عبوری دور سے گزرنی ، آگے  
 بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور ہاشمی اسی عبوری دور کے زبان و بیان کا شاعر ہے۔  
 ایک طرف وہ قدیم ادب کے زبان و بیان کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے اور دوسری طرف  
 وہ ولی کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

”یوسف زلیخا“ ۱ میں زبان و بیان کا قدیم رنگ بھیکا پڑ جاتا ہے اور جدید  
 رنگِ بیان گہرا اور واضح ہو جاتا ہے۔ ”یوسف زلیخا“ ہاشمی کی طویل ترین  
 تخلیق ہے جو ۵۱۰۰ اشعار پر مشتمل ۱۰۹۹/۱۶۸۴ع میں مکمل ہوئی :

مرتب کیا میں یو قصہ کون تو ہزار برس پر تھے نود پر سو نو  
 اس مثنوی کا بنیادی قصہ وہی ہے جو نظامی گنجوی ، امیر خسرو ، احمد  
 گجراتی ، محمد بن احمد عاجز نے اپنی اپنی مثنویوں میں پیش کیا ہے۔ مثنوی  
 ۵۱ فصلوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ ہر فصل میں بطور عنوان ایک یا دو شعر  
 دیے گئے ہیں۔ اگر ان تمام عنوانی اشعار کو یکجا کر دیا جائے تو ایک مربوط  
 نظم بن جاتی ہے۔ یہاں ہاشمی نے نصرتی کی پیروی کی ہے جس نے ”گلشن عشق“  
 (۱۰۶۸/۱۰۶۵ع) اور علی ندہ (۱۰۷۶/۱۰۶۵ع) کے عنوانات میں یہی جنت پیدا  
 کی تھی۔ یوسف زلیخا کے قصے پر مبنی جتنی مثنویاں اردو میں لکھی گئی ہیں ،  
 ہاشمی کی مثنوی سب سے طویل ہے۔ ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ کے دس سال بعد  
 ۱۱۰۹/۱۶۹۴ع میں محمد امین گجراتی نے ”یوسف زلیخا“ لکھی تو اس میں

۴۴ عنوانات کے تحت ۱۱۳۴ اشعار قلم بند کیے۔

ہاشمی کی وہ خصوصیت ، جو یکساں طور پر یوسف زلیخا میں بھی ملتی ہے ،  
 اس کی فنی قدرت اور مواد کو پشت میں ڈھالنے اور ایک توازن پیدا کرنے کی  
 قابل قدر صلاحیت ہے۔ قصے کی ترتیب ، محنت و متضاد عناصر میں ناہم ربط ،  
 منظر کا بیان ، جذبات و احساسات کی تصویر کشی ، زور بیان ، الفاظ کو مؤثر طریقے  
 سے استعمال کرنے کی صلاحیت وہ مزید خصوصیات ہیں جو اس دور میں اس مثنوی  
 کو ایک بلند مقام عطا کرتی ہیں۔ ہاشمی نے ان فارسی شعرا کے نام بھی لیے ہیں  
 جن کے معیار سخن کو اس نے مثنوی لکھنے رقت پیش نظر رکھا تھا۔ در حن  
 میں عنصری ، خاقانی ، نظامی ، سعدی ، خسرو اور جامی کے نام شامل ہیں۔ ہاشمی  
 کی نظر میں شاعری کا معیار سلاست بیان تھا جس پر اس نے کئی جگہ زور  
 دیا ہے :

سلیس بول قصہ ہے گر ہوش مند سلیس کون کہیں حافظان سب پسند  
 سلیس بولنا ہارگی کا ہے کلم سلیس کون تو عزت ہے جگ میں تمام  
 سلیس کے لغوی معنی ہیں ”آسان ، روان ، ہموار ، وہ عبارت جس میں ثقیل  
 الفاظ نہ ہوں اور آسانی پڑھی جائے ، یا ایسے اشعار جن میں مشکل الفاظ نہ  
 ہوں“۔ ”سہمی اور صاف اور عام فہم زبان“ ۲۔ سلاست بیان دنیا کی عظیم  
 شاعری کی بنیادی صفت ہے۔ شاہنامہ فردوسی ، مثنوی مولانا روم کی عظمت بھی  
 اسی میں مضمر ہے کہ بڑی سے بڑی بات کو عام فہم اور صاف زبان میں بیان  
 کیا گیا ہے۔ ان معنی میں ہاشمی کی زبان آج بھی اسی طرح عام فہم نظر نہیں  
 آتی جس طرح اہل ایران کی جدید لسل کو ”شاہنامہ“ کی زبان عام فہم نظر نہیں آتی۔  
 لیکن یہ ہاشمی کے اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کی عام فہم زبان کا وہ سلیس  
 روپ ہے جس کو خاص و عام بولنے اور سمجھنے لگے۔ اس معیار سے دیکھتے تو  
 ”یوسف زلیخا“ میں سلاست اور روانی بھی ہے اور سادگی و سفاکی بھی۔ دکنی میں  
 لکھنے پر اس نے فخر کیا ہے : ع

تیرا شعر دکھنی ہے دکنیچ بول

جی اس کی زبان ہے اور اسی زبان میں وہ اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہا ہے۔  
 آج بھی ہمیں سلاست کے اسی دکنی معیار سے اس مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

۱۔ نوراللفات ، جلد سوم ، ص ۳۵۶ ، مطبوعہ ۱۹۲۹ع لکھنؤ۔

۲۔ مہرنگ آصفیہ : جلد سوم ، ص ۹۲ (چلا ایلڈیشن)۔

۱۔ یوسف زلیخا : ہاشمی بیجاپوری ، مخطوطہ امین ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۲۔ یوسف زلیخا : از محمد امین گجراتی ، مخطوطہ امین۔

وہ اس مثنوی میں ایک وقت دو کام کر رہا ہے ! ایک تو یہ کہ وہ دکنی زبان کے اسکانات کو بروئے کار لا کر اُسے نئی بلندی پر لے جا رہا ہے اور دوسرے یہ کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے وہاں دوسری زبان (خصوصیت سے فارسی و عربی) کے الفاظ، لہجہ اور اسلوب کو بھی اپنے تصرف میں لا رہا ہے۔ اس کا اظہار اس نے ایک جگہ خود بھی کیا ہے :

اول قصد کردہ کنی بولی اوپر ضرور آ پڑا تو ملوں بھی کر  
"ملوں" کر کے زبان و بیان کو ملیں بنانے کی شعوری کوشش کے باعث  
"یوسف زلیخا" کا اظہار بیان، اس کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ صاف، عام فہم اور روان ہو گیا ہے۔

عشق، جیسا کہ ہم چلے بھی کہہ چکے ہیں، ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ جگہ جگہ وہ عشق کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اسے زندگی کا راز دان بتاتا ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو عرش و فرش سب پریشان ہو کر بکھر جائیں :  
اگر عشق لی ہے تو شبم یو روئے ککن نت کے بھرتا پریشان ہوئے  
ایک اور جگہ لکھتا ہے :

کہ جس عشق کا سب پرستار ہے  
وہی عشق معمور سب گہار ہے  
نہیں عشق پیدا کیا آج کل  
ہوا ہے پر پیدا ازل سوں اول  
ندمان عشق تھا جو تھا کچھ مندان  
زمین پر رمان کا تھا کچھ نشان  
اوس عشق سوں پر سو آدم حوا  
اوس عشق سوں سب پر عالم ہوا  
اوس عشق سوں غوث پر قطب کر  
اوس عشق سوں پر کیا نیک تو  
اوس عشق سوں پر ملائک تمام  
کھڑے رہے ہی بندی میں ہر صبح و شام  
اوس عشق سوں عشق بازار کا ناو  
رہا ہے سو عالم منے ٹھاو ٹھاو

پلایا جسے عشق کا جام بھر

جنم نے اولر تاج اوس تھی اثر

عشق کے انہی رنگا رنگ چلوں سے، جن میں مجازی و حقیقی عشق دونوں شامل ہیں، ہاشمی کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے اور عشق کا جیسی تخلیقی عمل مختلف سطحوں پر اس کی شاعری میں رنگ کھولتا ہے۔ "غصہ" میں مجازی و حقیقی عشق "یوسف زلیخا" میں عشق کی نوعیت حقیقی ہے۔ "قصہ" میں مجازی و حقیقی عشق کے تصورات ملے جلے ساتھ چلتے ہیں۔ غزلوں میں عشق مجازی ہے جہاں وہ کٹھن کھیلنا اور رنگ رلیاں کرنا دکھائی دیتا ہے۔

"یوسف زلیخا" ہاشمی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے۔ اس میں فنی ہنر کی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے یہ "علی نامہ" کے ہائے کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں ایک چیز جو انسانی جذبات کو متاثر کرتی ہے، اندھے ہاشمی کی آنکھوں کی آرزو ہے۔ اپنی اس مجبوری پر اس کے آندو نکل پڑتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے پر و مرشد شاہ ہاشم کو مخاطب کر کے اپنی اس آرزو کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

سگل علم کے فن سوں میں دور ہوں  
پر دولو انکھیاں بستہ معذور ہوں  
شعر بولنے پر بھی بھرتا پڑے  
سکھر ہوئے تو کیا بت کے ساندے پڑے  
میرے بات میں کچھ بھی ہوتا قلم  
لہ ایسی دیکھاتا میں عالم سوں کم  
شقت بھی میری دیکھو تم ٹٹیک  
بولوں یس بتیاں تو رہے یاد ایک  
مجھے ہیں ہو بات ہے خاص و عام  
ہو مونی پرولا ہے انکھیاں کا کام  
انکھیاں نہیں پروؤں کیوں یو سوئیاں کے ہار  
رقن ڈھل کے کیوں لاؤں میں آہار

یہ سن کر شاہ ہاشم جواب دیتے ہیں :

دیا غلہ ہاشم مجھے ہوں جواب  
خدا پاس ہے جس کون امداد ہوئے  
دیکھت گمان ببرا کیسے ہو سب  
برار ایک انکھیاں دیا دل کون رب



دیا ہے تجھے حق باطن نظر لگو اس انکھیاں کوں السوس کر  
خدا اپنی قدرت دکھانے بدل دیا ہے تجھے تو ہنر ہے بدل  
جب زمانہ گزر جائے گا تو سب کو اس بات پر حیرت ہوگی کہ ایک اندھے نے  
کیا کمال دکھایا ہے :

معجب بھی ہوئے گا لہار لہار  
انکھیاں ہیں، پرویا ہے موتیاں کا ہار  
معجب بھی ہوئے گا یوں چار دہر  
انکھیاں ہیں کیا کیوں سو دریا کون تیر

ایک اندھے کا اتنی طویل مثنوی لکھنا — نہ صرف یہ مثنوی لکھنا بلکہ  
غزلیات کا دیوان، قصائد اور عشقہ مثنوی وغیرہ بھی یادگار چھوڑنا — اردو ادب  
کی تاریخ میں پہلا واقعہ ہے۔ ہاشمی کے خیال نے وہ کر دکھایا جو آنکھ والے  
بھی نہ کر سکتے۔ ہاشمی بیجاپور کا آخری بڑا شاعر ہے جس نے دکھنی زبان کو  
اظہار کی نئی سطح دے کر اپنی شاعری میں محفوظ اور ساتھ ساتھ اچھے جدید اسلوب  
پر قربت کر بھی کر دیا۔

ہاشمی بار بار غزلوں کے اشعار میں اپنے قصیدوں، مثنویوں اور غزلیات پر  
اظہار فخر کرتا ہے :

غزلاں قصیدے مثنویاں ہے جو میں تجھ بولنا  
دھرت خیالات تجھ آہ آتا بھیجے گانے ہوس

ایک اور غزل میں :

غزلاں قصیدے مثنویاں تعریف میں دھن کے لہجہ ہیں  
سچ نہیں جیسے لگتا سو وو دیکھو یو پر پر کا ہاشمی

اس دور میں ایک تبدیلی واضح طور پر یہ محسوس ہوتی ہے کہ اب غزل بھشت  
مختصر سخن ابھر کر مقبول ہو گئی ہے۔ شعرا کے ہاں مثنویوں اور غزلوں کے  
علاوہ خاصی بڑی تعداد میں غزلیں بھی ملنے لگی ہیں۔ ”دیوان ہاشمی“ ۱۰ لاری  
انداز پر حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے جس میں ۳۲۸ غزلیں ہیں۔  
مختلف پیاختوں میں بہت سی غزلیں ایسی بھی نظر آئے گئیں جو مطبوعہ دیوان میں  
شامل نہیں ہیں۔

۱۔ دیوان ہاشمی : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قنیل، ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن  
۱۹۶۱ء

ہاشمی کی غزلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ایک ہی بات یا جذبہ  
کے مختلف چلوؤں کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ زیادہ تر غزلیں اسی  
مزاج کی حامل ہیں جو غزل مسلسل کے ذہل میں لائی جا سکتی ہیں۔ دوسری  
خصوصیت یہ ہے کہ غزلوں میں اشعار کی تعداد دس پندرہ سے لے کر بیالیس تک  
ملتی ہے۔ جہاں طویل غزلوں سے ہاشمی کی ہر کوئی کا اندازہ ہوتا ہے، وہاں یہ  
بات بھی سامنے آتی ہے کہ ابھی غزل کے مزاج میں مثنوی یا طویل نظم کا مزاج  
حاری و جاری ہے۔ اس میں سٹائو کے بجائے پھیلاؤ اور ارتکاز کے بجائے توضیح  
کا عمل کام کر رہا ہے۔ تجربے کو سوٹ کر غزل کے دو مصرعوں میں بیان  
کر دینے کا تخلیقی عمل ابھی غزل میں نہیں آیا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ  
ہاشمی کی غزل شاہی اور نعتی کی غزل کے مخصوص مزاج کو آگے بڑھا رہی ہے  
اور بیان بھی رنگ راہاں منانے، کٹھل کھیلنے اور دادر عیش دینے کا جذبہ کرتزما  
ہے۔ ہاشمی کا تصور عشق یاں بوالسوس کی سطح پر رہتا ہے۔ چوتھی خصوصیت  
یہ ہے کہ ہاشمی نے زیادہ تر اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی  
زبان اور عاویروں میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی  
صف سے بے حد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نعتی اور کہیں کہیں  
حسن عونی کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن ہاشمی کے ہاں یہ موضوع غالب ہے۔ اس  
طرح ان غزلوں میں دکن کی عورتوں کا ماحول، سامانِ آرائشی، لباس، طور طریقے،  
زینرات، کھانے پینے کی چیزیں، موسیقی کے مخصوص و مقبول راگ، تفریح و چھل  
اور زبان و محاورہ محفوظ ہو گئے ہیں۔ یہ غزلیں دکن کی ضعف اور زوال پذیر تہذیب  
کی پوری طرح آئینہ دار ہیں۔

ہاشمی کی غزلوں کی ”محبوبہ“ ایک سانول ساقی، سخت سیدہ، گداز جسم،  
دلربائی میں کانور سیج پر کٹھل کھیلنے والی عورت ہے۔ یہ عورت نہ رانی ہے  
نہ ملکہ یا شہزادی بلکہ ایک عام سی جوان عورت ہے جس کے اندر جنسی  
ہیجان و عشقہ جذبات کی شدت چھکولے لے رہی ہے اور جسم کا الگ الگ  
انکڑاٹھاں لے رہا ہے۔ یہ عورت اپنے پورے خد و خال کے ساتھ اس طور پر ہاشمی  
کی غزلوں میں ابھری ہے کہ مصور اس کی تصویر بنا سکتا ہے۔ انہی خصوصیات  
کی وجہ سے ہاشمی کی غزلیں عورتوں اور مردوں میں یکساں مقبول تھیں۔ بیان  
جسم اور جنس کے ہزار روپ ملتے ہیں۔ ”سنیے“ کے بیان پر آنا ہے تو اے  
طرح طرح سے بیان کر کے سننے والے کے اندر اضطراب و صل یا اچھے چھوٹنے کی

خواہش کو بیدار کر دیتا ہے :

تیرے سنگار کے بن میں تماشا میں لول دیکھا  
سُرو کے جھاڑ کون فرمل اناراں سے دو بھل دیکھا  
ترا قد نیشکر جانو مکیاں جوبن چنے کیاں دو  
ترے سینے کے جل مہارے کچن کے دو کنول دیکھا  
سہارے نارنجی چولی پرے ڈالیاں منے پرے  
چوہے پاتاں میں جیوں نارنج یوں کُچ پر اچھل دیکھا  
ترے اس خضر خرمیاں کون جوبن امرت دو بھل لا گے  
کچن کی گیند کون نلیم جڑے سو میں اصل دیکھا  
ہوا ہے ہاشمی مالی ترے سنگار کے بن میں  
لگے تجھ قد کی ڈالی پر کچن دو بھل لچھل دیکھا  
یہ محبوبہ اتنی کھلاڑ ، اتنی شوخ ، چنچل اور چُپکلی ہے کہ ڈاہد بھی دیکھے  
تو اس کی رال لپک پڑے :

جہاں بیٹھی وہاں گاتی ذرا شکتی لیں مرداں مون  
بڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل گاون ملالی کا  
لہ لہیرے اوڑھنی سر پر ، چنم شاوار پڑو پر  
لکھا سو میں تو دیکھی تیں ذرا داؤن ملالی کا  
ایا کی جدائی اس سے گھڑی بھر کو برداشت نہیں ہوتی ۔ سیج پر بڑی تڑپ رہی ہے  
اور اپنی سحرولی سے برملا کہہ رہی ہے :

ایا ایسے میں آئے تو کچے لگ کر گرم ہوں کی  
کرم ۔ بی رہا کے ہوؤنگی دو دالا دان ٹھٹھ کالا

وصل کی تہاری ہے ۔ مرد اور عورت کے درمیان یہ مکالمہ سنئے :

کہا کیا عیب ہے بولو جو سینہ بت سون چھنے کا  
کہی میں جیوچ دیونگی ہو جو لیں گے ناٹوں سینے کا  
کہا میں کچھ دغا کر کے پکڑنے میں کریں گے کیا  
کہی میں موٹی سو سہڑوں کی موٹے کیا ایسے جینے کا  
کہا کچھ بھی زربند میں متکا دیتا ہوں راضی ہو  
کہی لونڈیاں لچھیاں ہیں یوں ناؤں سن (رہنے کا

کہا کیا عیب ہے بولو بیٹھی لاڑی سینہ بت  
کہی اوں عیب کو گے لیں موٹی عورت کون اپنے کا  
کہا پشواڑ میں چولی اوپر بھر شال کے ستی  
کہی کچھ بھی دھرے جو کوئی اے لگ ہے دہنے کا  
مرد اے دیکھتا ہے تو وہ سراپا ناز بن کر جواب دیتی ہے :  
کوئی مرد جانا دیکھ کر سون لیں چھپائیاں شوخڑیاں  
کی کی وقت لگ دیکھتیاں ہو دھٹ نظراں گلڑ کر  
بھر ہاشمی یہ لکنت بھی بتاتا ہے :

کرو جو کچھ وہ راضی ہے سنو ہو ہاشمی بھر بھر  
جو کوئی عورت راتی ہے چپ پکایک بات پکڑے ہو

ہاشمی کی غزلیں پڑھتے ہوئے یہ شاہی دور کے مہاں آبرو کی غزلیں یاد آنے  
لگتی ہیں جہاں تہذیبی سطح پر بھی عمل ہو رہا ہے ۔ اس نوع کی شاعری پر  
تہذیب کے دور زوال کے آخر میں نظر آتی ہے اور اس بات کی کھل علامت ہوتی  
ہے کہ اُسے اندر سے دہمک چاٹ گئی ہے ۔ لکھنؤ میں رہتی کا رواج بھی اسی  
زوال کا مظہر تھا ۔ رنگین ، اشا اور شاہ نصیر کی شاعری کے جھوٹے موتی بھی اسی  
بات کی علامت ہیں ۔ خود ہاشمی کی غزل بھی تہذیب کے اسی کھوکھلے بن کو  
ظاہر کر رہی ہے ۔ ہاشمی کے زمانے میں یہ تہذیب اپنا سفر حیات طے کر چکی تھی  
اور وہ جوش حیات اور ہمت مردانہ ، جو زندہ تہذیب کا جوہر ہوتی ہے ، ختم ہو  
چکی تھی ۔ اور ”دقتیر ہے معنی“ کو ”حرق ہے قاب“ کیا جا رہا تھا ۔ ہاشمی  
نے اس تہذیب کو بدلنے ، اس پر جعفر زلی کی طرح طنز کے تیر برسائے یا قبضہ  
لگانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اُسے قبول کر کے ، مہاں آبرو کی طرح ، اس کا  
نمایندہ اور اسی کی آواز بن گیا ۔ اپنی غزل میں اُس نے وہی راگ الاپے اور وہی  
باتیں سنائیں جس کو معاشرہ دل و جان سے پسند کرتا تھا ۔ جی ہاشمی کی خوبی  
ہے اور جی اُس کی کمزوری ۔

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ اندھے ہونے کے باوجود ہاشمی کے ہاں دیکھنے  
اور رنگوں کا احساس گہرا ہے ۔ یہ چند اشعار پڑھیے :

بری چولی کی کیا تعریف کروں اودے ڈنڈاس کا  
تو گوری خوب لکنا ہے تہبہ تو لال اطلس کا  
کالی لری دھڑی نے جامن کا رنگ کی رد  
لپ لال اچ اڑا لالے کی پرہڑی کا

گوری کا رنگ گورا چوں ہنشی زور کو  
لکھی ہے لال چوں کیا خوب پری تہند پر  
دکھلا کے سب زینہ کیا جانے کیا کبے کی  
دیکھت اڑا ہے ہلکا تھ کی تری لڑی کا

ان اشعار میں جیش و حرکت کا جو احساس و رنگوں کی جو کمیز، جسمانی خطوط کے لکھے پن کا جو اظہار اور دیکھنے کا جو شعور ملتا ہے وہ کسی مادر زاد اندھے کی شاعری میں ہار نہیں پاسکتا۔ اندھے کے ہاں تین چیزیں پیدا ہو جاتی ہیں؛ ایک یہ کہ اس میں سماجی ذمہ داری کا احساس کم ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ بہت کم تہ وقت دوسروں کو دیکھ ہی نہیں رہا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کا فہم و حافظہ غیر معمولی ہو جاتا ہے اور تیسرے یہ کہ موسیقی کا تصویری احساس بڑھ جاتا ہے۔ یہ تینوں خصوصیات ہمیں ہاشمی کی شاعری میں ملتی ہیں۔ فہم اس کی شاعری کی جان ہے۔ احساس موسیقی اس کے ہاں روانی اور سلاست پیدا کر رہا ہے۔ موسیقی میں چونکہ بنیادی طور پر کان کام کرتے ہیں اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہاشمی کے ہاں صمت، سہ حرفی اور تہجیر صوفی کثرت سے استعمال میں آتی ہیں۔ اس قسم کے اشعار اس کی غزلوں میں ہمیں بار بار ملتے ہیں :

ہمیں کال گورے گلگلے مجھ گلگلی لکھے  
گوری گلا مجھ گلگلا ہنکی سوں گل گل بولنا  
ہوا ہوں مال کا مالک مجھے سب مال معلوم ہے  
ملک مل مال کچھ دیکھا جو بے مال والی ہے  
جسمہ وو ہوٹکا بھی جم جم جنم جم جم جمعیت ہے  
نود خاطر جس رکھ جم جم جسمہ تیرے ہے جم جم کا  
کہنی تو کہنی کی لہ ہوٹیں من کہنت مجھ کیف کا  
ہو کیف کہنی کیف چوڑ کہنی متالا ہوٹکا  
پر دھن کتی دھن دھن مجھے دھن کا دھنی ہو کاڑ دھن  
انہن لگا دھن کا لرے ہانوں تلے کی دیکھ ریت

نئی اعتبار سے ہاشمی اس دور کا صغیر اول کا شاعر ہے اور اس کا نام لصیق کے بعد ہی لیا جانا چاہیے۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ بجاہوری اسلوب کے نئے عبوری دور کا شاعر ہے جس کا رشتہ لاتا ایک طرف اسلوب بیان کی پرانی روایت سے قائم ہے اور ساتھ ساتھ جدید اسلوب کے امکانات بھی اس کے ہاں اپنا زور دکھا رہے ہیں۔

ہاشمی عہدے کے اعتبار سے مہدی تھے اور جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، خود ان کا تخلص ان کے پیر ہاشم کا دیا ہوا تھا۔ عبداللہ مومن مومن (پ۔ ۱۰۵۰ھ/۱۹۴۰ء) سنہائیں کے رہنے والے اس دور کے شاعر تھے جنہوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو مہدی تحریک کے عقائد کی تبلیغ پر صرف کر کے نواب دارین حاصل کیا۔ ”عشق نامہ“ (اسرار عشق) ان سے یادگار ایک ایسی مثنوی ہے جو دو ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں سید محمد مہدی موعود کے حالات زندگی، کرامات، عقائد اور فکر و فلسفہ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۳۹۹ھ/۱۹۸۰ء میں مکمل ہوئی۔ ابتدا میں جو عبارت ملتی ہے اس میں اسے ”اسرار عشق“ کا نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں کئی جگہ اس کا نام ”عشق نامہ“ ملتا ہے : ع

رکھیا میں ناٹوں اس قصہ کا روشن عشق نامہ کر  
مثنوی کو ۲۴ مقالوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مثنوی کی پشت کے مطابق حمد، لعت، مناقب، چہار ہار کے بعد مقالہ ”ہنجم“ سے محمد مہدی موعود کی مثبت شروع ہوتی ہے۔ مقالہ ”ششم“ میں مہدی موعود کے باجِ خطا کی مدح کی جاتی ہے اور باقی مقالوں میں مہدی موعود کے حالات زندگی، عقائد و کرامات کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر مقالے کے عنوان کے ساتھ ایک شعر لکھا گیا ہے اور عنوانات کے یہ اشعار ایک ہی بحر اور زمین میں لکھے گئے ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ایک قصیدہ بن جاتا ہے۔ یہ وہی جنت ہے جو سب سے پہلے لصیق کے ہاں ”گلشن عشق“ اور ’علی نامہ‘ میں نظر آتی ہے اور جسے بعد میں ہاشمی نے ”یوسف زلیخا“ میں برتا ہے۔ ہر مقالے میں اپنے پیر شاہ ابراہیم کا ذکر بڑے احترام و عقیدت سے کیا ہے۔ مثنوی کے آغاز میں مہدی موعود کے دو دوبرے بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے پہلے یہ اردو عبارت ملتی ہے :

”تمام عالم مصطفیٰ کے ولایت کا صفت کرنے بیچ موا۔ ہمارے ’ملا‘ نے دو گوجری دوہاں میں مصطفیٰ کے ولایت کی صفت کیا۔ دوبرہ انصاف :

۱۔ ’عشق نامہ‘ کے چار مخطوطات انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں موجود ہیں (۲۰۶/۳، ۲۰۷/۳، ۲۰۸/۳، ۲۰۹/۳)۔

۲۔ سالہ تصنیف مثنوی کے اس شعر میں دیا گیا ہے :

ہوا جب ہو مبارک ختم مجھ نال ہزار ایک ہور لود پر ایک تھا سال

چندر کہیں ترانے کون سورج دیکھو آئے  
ایسا بھگونت جو بیٹھے گشت پاپ جھڑ جائے  
تو روپ دیکھ جگ موہا چند ترانے بھان  
اللہ روپ بھن ہوونکو نہیں نہوئے آن

مثنوی کا انداز بیابان ہے اور عقیدت و محبت کی ایک ساری مثنوی ہے  
محسوس ہوتی ہے۔ اپنے محبوب و مدح سے عقیدت کا یہ عالم ہے کہ ثنا کہنے کے  
لیے بھی زبان کو ”پہل پیر“ (عرق گلاب) سے دھونے کی ضرورت ہوتی ہے :  
زبان پہل پیر سون دھو کر ثنا محبوب کا پڑھ لوں  
جو معشوق نہایت ہو کہ تھا عاشق بدایت کا

یہ دلچسپ بات ہے کہ سہدوی عہدے کے پیر و گروں نے کم و بیش  
سارے بر عظیم میں، خواہ وہ راجستھان میں ”دائرہ کے سہدوی“ ہوں یا گجرات،  
دکن، کرناٹک اور مہاراشٹر کے سہدوی ہوں، اردو زبان ہی کو اپنے اظہار کا  
وسلہ بنایا ہے۔ یہی عمل یسویں صدی کے نئے مذہبی لڑنے احمدی (قادیانی) کے  
ہاں بھی ملتا ہے جس کے ہاں پر ”وحی“ اردو زبان ہی میں نازل ہوتی تھی۔  
”عشق نامہ“ کے زبان و بیان پر دکنی اردو کا رنگ روپ چھایا ہوا ہے  
لیکن اب بیجاپوری اسلوب کے اظہار بیان میں وہ کثرت نہیں رہا ہے جو سو سال  
پہلے کی زبان میں نظر آتا ہے۔

لیکن اسی دور میں جب ہماری نظر ہندو اہلغی کے کلام پر جاتی ہے  
تو یہاں زبان و بیان کی سطح پر ایک ایسے بدلے ہوئے رنگ کا احساس ہوتا ہے  
جو دل سے مل رہا ہے۔ اہلغی کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ یسویں صدیوں کے  
علاوہ اس کی مثنوی ”نجات نامہ“ بھی قابل ذکر ہے۔ اہلغی، علی عادل شاہ  
ثانی (م - ۱۰۸۳/۹۷۲ع) کے دور میں زندہ تھے اور نصیری، ہاشمی، موسیٰ اور  
سرزا وغیرہ کے معاصر تھے۔ مذہبی انسان اور شریعت کے سختی سے پابند تھے۔  
ہندو تصانیف کو موضوع بنا کر علی عادل شاہ ثانی شاہی کے سامنے ایک مثنوی  
پیش کی جس میں بادشاہ کو نیک اور انسانیت کا درس دے کر عاقبت کا خوف  
دلا ہوا ہے۔

۱۔ نجات نامہ: اہلغی: (تلسی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کے پانچ  
ضبوطے محفوظ ہیں۔

اہلغی کے ذہن میں اپنی مثنوی ”نجات نامہ“ لکھنے وقت یہ خیال تھا کہ  
اگر بادشاہ کو، جو ساری قوتوں، اچھاٹیوں اور برائیوں کا سرچشمہ ہے، لیکن  
اور دین داری کی طرف راغب کیا جا سکے تو سارے معاشرے کی اصلاح ہو سکتی  
ہے۔ علی عادل شاہ عیش پرست بادشاہ تھا اور اس کا اثر سارے معاشرے پر یہ  
پڑ رہا تھا کہ خود معاشرہ بھی اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔ ایسے میں اہلغی نے  
سب سے پہلے بادشاہ کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا :

کہے جبرئیل یوں علیہ السلام کہ دہا میں اچھتا تو میں کوئی کلم  
لکرتا بیڑ بادشاہ پاس جا مہم سازی ہندگان خدا  
”نجات نامہ“ میں علی عادل شاہ ثانی کی جس طرح مدح کی گئی ہے اس میں اس  
کی عیش پرستی کو جان بوجھ کر نظر انداز کر کے اس بات کا ذکر کیا گیا ہے  
کہ وہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو سنت کو فرض سمجھ کر ادا کرتا ہے۔ نماز کو  
کبھی ترک نہیں کرتا۔ شب و روز دین پر استوار رہتا ہے۔ برے کو برا کہنے سے  
نفسیاتی طور پر اٹا اثر پڑتا ہے۔ مدح کے چند اشعار میں بھی نکتہ دکھایا گیا ہے۔  
بادشاہ کی یہ مدح ہندو تصانیف کے دوہان میں آئی ہے اور پھر فوراً ہی بعد قیامت  
کا احوال بیان کر کے نفسیاتی طور پر بادشاہ وقت کو عاقبت کا خوف دلا کر دین  
کی طرف آنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ اس نفسیاتی عمل کو سلیقہ و خوب صورتی  
کے ساتھ اس نظم کے تار و بود میں ہون پھنسا گیا ہے :

جکونی لیں سنیا ہمد کی بات قیامت میں چلے گا حسرت کے بات  
قیامت کا جس وقت دور آئے گا اجل کا بحالہ بھرنا جائے گا  
جتنے جھاڑ ہو چھاڑ ہوئیں گے کرد زمین پر نہ بھرتا اچھے کوئی فرد  
ککن کا بھرانہ بھراوینکے بھیر ستارے ستھنکے زمین پر بکھیر  
دہولارے نے بھرجائیکا سب گکن شیکا اوڑا ڈونکراں کوں کہوں  
زمین سراسر ہوئی ہوار ہوں ز مشرق بمقرب کتب دست جوں  
نہ قارے اچھنکے نہ سات آہاں زمین و زمان کا چھبیکا نشان  
جتنے جوتے ہیں سو سر جائیں گے بجز حتی و لیوم نہ پائیں گے  
اکیلا اچھے گا اول جیٹوں اتھا کہ اس باج بھی کوئی دوجا نہ تھا  
بھر کہتا ہے :

عبادت کرو ہو عبادت کرو اجل دور لیں ذکر طاعت کرو  
اگر بادشاہ ہے، اگر ہے فقیر دونو بھی اجل کے دنہیاں میں امیر



وگر مست ہو کر بسر جائیں گے بڑاں ہو کو ہوشیار ہشتاں گے  
ہشتاں اس وقت کیا کام آئے جہنم طرف مار کر جب لجاے  
مدا فار ہے جو اس کن منے کہ جیون گل ہے مہان گلشن منے  
اس کے بعد بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :  
مسلان محتاج کا کام کو ادھوراں کو سٹ سرانجام کو  
پریشان لوگاں میں آ جمع ہو اونو گر پتنگ ہے تو توں شمع ہو  
لہ جالوں روا کیوں رکھے کردگار تو عشرت میں ، لوگاں سو در انتظار  
اگر توں دنیا میں ہوا بادشاہ کرم کر ہمیشہ بخلیق خدا  
امانت ہے یو صب بقی جان ہو قیامت میں پوچھے گا سبحان او  
خبر لے بھوکا کون ، کھانا ہے کون امیں کون ہے پور چراتا ہے کون  
اگر راستی سوں کیا عدل یہاں غمے اوستے بڑی بادشاہی ہے وان  
مطلق العنان بادشاہ سے اس طرح مخاطب ہو کر اب اس کے اندر غیرت پیدا کرنے،  
لیکی کا جذبہ ابھارنے اور احساس کو زلہ کرنے کے لیے فوراً مخصوص انداز میں  
مدح کرتا ہے :

کروں ہر گھڑی شکر پروردگار کہ اس دور میں ہے علی شہربار  
زہے شاعر عادل زہے بادشاہ کہ سنت کو جو فرض کرتا ادا  
کدھیں ترک ہرگز کیا لیں نماز کہ حق سات دھرتا ہے راز و نیاز  
لیکن اصل مقصد مدح نہیں ، لیکی کی تلقین تھی ۔ یہ تو نصیحت کو زیادہ موثر بنانے  
کا نفسیاتی حربہ تھا ۔ یہاں سے فوراً گریز کرتا ہے اور کہتا ہے :  
اباخی کینو توں چلا ہاٹ چھوڑ سر دشتہ پند کون ہوں نہ توڑ  
جو کچھ بولتا تھا سو بولوں بھی اب قیامت کے احوال اب کھول سب  
اسی تہور ، اسی لہجے اور اسی انداز میں پوری مثنوی لکھی گئی ہے ۔ اس  
نظم کی زبان صاف ، روان اور بیجا پوری اسلوب سے بڑی حد تک الگ ہے ۔ اس  
میں ایک ایسے بے باق ، لوح ، شہاس اور تربک کا احساس ہوتا ہے جیسے علی الصبح ،  
جب ہم نیند میں ہوں ، کوئی فقیر ناصحانہ کلام کریم کے ساتھ پڑھتا ہمارے  
دروازے کے سامنے سے گزر جائے ۔ ”نجات نامہ“ میں نہ شاعرانہ رنگینی ہے اور  
نہ وہ اسلوب جو نصری اور ہاشمی کے ہاں ملتا ہے ۔ لیکن ساری نظم میں ایک  
سادہ و معصوم فضا قائم رہتی ہے جو اس کے ایمانہ انداز میں ناثر کا رنگ اور  
اثر آفرینی کا جادو جگتی ہے ۔ ”نجات نامہ“ میں مذہبی موضوع کے باوجود ایک  
ادبی شان باقی رہی ہے ۔

یہی درویشانہ مزاج اور زبان و بیان کی جی سادگی اس کی غزلوں میں بھی  
رنگ جاتی ہے ۔ اباخی کی غزلوں کا موضوع بھی محبوب ہے لیکن یہاں عشق میں  
شاہی ، نصری اور ہاشمی کی طرح ہوالہوسی نہیں ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ  
عشق سے شخصیت کی تعمیر ہو رہی ہے ۔ اباخی کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے کبھی  
ہمارا دھیان حسن شوق کی غزلوں کی طرف جاتا ہے اور کبھی عراقی اور ادب خسرو  
یاد آنے لگتے ہیں ۔ یہ غزل دیکھیے :

مرے من منے آج لو دھیان ہے کہ اس مدت خوں ریز کا دھیان ہے  
جداں نے ترا زلف دیکھا ہوں میں تداں نے سرا من پریشان ہے  
ہوا باد و باراں مرا جو آج ترے عشق کا دل میں طوفان ہے  
نچے جیوتے میں زیادہ منگوں ترے ہر سرا جو قربان ہے  
دیا ہوں محبت منے جیو میں محبت سرا جو ایمان ہے  
گنہ کیا ہوا ہے سو معلوم لیں عے دیکھ کے آج ایمان ہے  
سورج قلملا تا ہے کھانے اوکاں جو دیکھا ترے مکہ منے ہاں ہے  
زمیں ہر سورج کوئی دیکھا نہیں اباخی عے دیکھ حیران ہے  
یہی موثر سادگی اباخی کی شاعری کا مزاج ہے ۔ اس کی غزلوں میں ہمیں ایک  
ایسی رچاوت محسوس ہوتی ہے جو اس دور کے غزل گو شعرا میں کم کم  
نظر آتی ہے ۔ یہاں غزل میں بہت کے اعتبار سے ایک باقاعدگی کا بھی احساس  
ہوتا ہے ۔ قدیم شعرا کی طرح صرف ردیف پر غزل کی زمین قائم نہیں کی گئی ہے  
بلکہ قافیہ اور ردیف سے غزل کا آہنگ قائم کیا گیا ہے :  
دیدار دیکھ لبرا حیران ہو رہا ہوں  
یک یک پلک ہماری سورج مثال درین

اباخی نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اچھی غزلیں لکھی ہیں ۔ ایک غزل  
میں گل ، جال اور ہل قافیے ہیں اور انکھیاں ردیف ہے ۔ ایک اور غزل میں سات ،  
کھات ، وات ، بات قافیے ہیں اور چاند ردیف ہے ۔ اباخی کی غزل میں ایک نئے  
مزاج کا احساس ہوتا ہے جو نصری ، شاہی اور ہاشمی سے بالکل مختلف ہے ۔ یہاں  
ایک سنجیدگی اور ایک ٹھہراؤ کا پتا چلتا ہے ۔ یہاں زبان کی اجسیت اثر و تاثر کو  
بردوں میں نہیں چھپا رہی ہے بلکہ سوز و گداز کی ہلکی ہلکی آج ہمیں بھی لگ  
رہی ہے ۔ اباخی کے ہاں سادگی کو ہانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے جو ایک  
طرف حسن شوق کی غزل کو آگے بڑھا رہی ہے اور دوسری طرف دل دکھنی کی  
آواز سے بھی مل رہی ہے ۔ غزل کی روایت میں یہ امین اہاسی کی جی اہمیت ہے ۔

خزل اور مرثیہ اس دور میں مقبول صنفِ سخن بن کر ابھرتے ہیں۔ جلدوں اور محترم کے زمانے میں غنیمت رسوم کا رواج سارے ملک میں عام تھا۔ بادشاہ ان مذہبی رسومات کو عقیدت و احترام سے مناتا تھا اور شعرا ان مختلف رسومات کے لیے مرثیے لکھتے تھے۔ اس دور میں کئی مرثیہ گوئیوں کے نام آتے ہیں لیکن باغی و اباحی کا محاصرہ مرزا بیجاپوری ان سب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ صرف نعت، منقبت اور مرثیہ لکھتا تھا اور دوسری کسی صنفِ سخن میں طبع آزمائی نہ کرتا تھا۔ اس کی تصدیق ”منتخب الباب“ سے بھی ہوتی ہے جس میں علی عادل شاہ کے ذکر میں خالی خان نے لکھا ہے کہ :  
 ”و از جملہ شعرائے بیجاپور در آن عہد میرزا قنص شاعرے بود کہ زبانِ خود را وقفِ حمد و نعت سید المرسلین و منقبت ائمہ طاہرین نمود ، برگز برائے احمدی از شاہ و گدا شعر نہ گفت و مرثیہ بے شمار کہ در ماتم شہدائے کربلا گفتہ زبان زدِ خاص و عام مردمِ دکن و دیگر بلاد گردید۔ روزے علی عادل شاہ، میرزا را بحضور خود طلبید ، بعد عنایات بے پایاں تکلیف نمود کہ دو مدحِ بادشاہ زبان آشنا سازد۔ در جواب التماس نمود زبانے کہ برائے حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ حکم من نمائند ، ہمدہ کہ مکرر سلطان تکلیف نمود یک دو مرثیہ از زبانِ سلطان بجائے اسمِ خود تخلص علی عادل شاہ قسمے داخل نمود کہ ذومعنیوں واقع شد۔“

اس التماس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے مرثیے نہ صرف دکن کے خاص و عام میں مقبول تھے بلکہ دوسرے علاقوں میں بھی پسند کیے جاتے تھے۔ مرثیوں کے زبان و بیان کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ان کی زبانِ مثنوی و فصیحہ کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب کے زور اثر ہے۔ خود بیجاپور کے مرثیوں میں ، جہاں تک کہ شاہی و نصرتی کے ہاں بھی ، بیجاپوری اسلوب کا رنگ بھیکا پڑ جاتا ہے۔ زبان کے اسی اسلوب کی وجہ سے خود نورنگ زیب عالمگیر کی فوجوں میں بھی مرزا کے مرثیے مقبول تھے۔ مرزا نے اپنے مرثیوں میں واقعاتِ کربلا ، شہادتِ امام حسین اور ظلمِ یزد کو غم انگیز انداز میں قلم بند کیا ہے۔ شہادتِ امام حسین پر رونا چونکہ ثواب میں داخل ہے اس لیے مرزا بھی اپنے مرثیوں میں شعری طور پر رونے دلانے کی

کوشش کرتے ہیں :

زاری کرو عزیزاں یو ماتم ہے لرزہ عین  
 مظلوم ہوا جہاں منے لور نبی حسین  
 آہا عاشور جگ میں قیامت بنا ہوا  
 ہر شے کون بھر حسین کا ماتم لوا ہوا  
 کرو زاری ہمیں یاراں یو غم ہر شے رلاہا ہے  
 اے غم کا قلابا کر زمیں اسماں ہلاہا ہے  
 حسین ابنِ علی کا غم عبتاں دل سون کرنا ہے  
 اہی جو کے گریباں میں جنم یو داغ دھرنا ہے  
 عزیزاں شہ کے ماتم سون جگر لہو کر گلاتا ہے  
 لہو کون گل پانی کر نین سون لب پہونا ہے

مرثیے کے وہ سب موضوعات جو بعد کے دور میں جزئیات کی تفصیل کے ساتھ آئے ہیں ، مرزا کے مرثیوں میں نظر آنے لگتے ہیں ! مثلاً شر کا ظلم ، زینب کی آہ و زاری ، شاہِ دلدل سوار ، جگر گوشہ رسول ، ساقی کوثر حسین ، حضرت فاطمہ اور حضرت علی ۔ مرزا کا ایک طویل مرثیہ جو تقریباً بیس سو اشعار پر مشتمل ہے اور جس کی ردیف ”کرو زاری مسلماناں“ ہے (صرف ردیف پر مرثیے کی پشت قائم کی گئی ہے) ہماری نظر سے گزرا جس میں میدانِ کربلا کے واقعات کو غم انگیز انداز میں بیان کیا گیا ہے ۔ جہاں پہلی بار مرثیے کا وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر شمال ہند کے مرثیہ گوئیوں کے ہاں داستانی شکل میں ظاہر ہوتا ہے ۔

مرزا نے مختلف موقعوں اور محالہ کی ضرورت کے مطابق مرثیے لکھے ۔ کسی مرثیے میں ’سوز‘ کا رنگ ملتا ہے اور کسی میں ’سلام‘ کا رنگ جھلکتا ہے ۔ مرزا نے خود کو چونکہ مرثیے کے لیے وقف کر دیا تھا اس لیے اسے غزل کی روایت اپنے ہونے روپ میں حسن شوق کے ہاں پہلی بار نظر آتی ہے اسی طرح قدیم مرثیہ اپنے واضح غد و خال کے ساتھ مرزا کے ہاں ابھرتا ہے ۔ محترم کا چاند دیکھا تو مرزا نے کہا :

محترم جب چاند کو سوز ہے قیامت کے روزاں میں یک روز ہے  
 اسی چاند میں سرور دیں حسین ہوئے ہیں پریشان دس دن و رین

محمد کدھیں دل دوکھائے نہ تھے کدھیں کچھ علی شہم چائے نہ تھے  
 کوئی پرورش فاطمہ پیار سات نہ رونے دیے تھے کدھیں دہس رات  
 تب اس وقت جد پاک یکدن تمام مدینے کی مسجد میں رہے تھے امام  
 "سلام" کی وہی روایت مرزا کے ہاں ملتی ہے جو آج تک چلی آ رہی ہے :  
 ہادی رہبر حسین شاہ سلام علیک فاضل عشر حسین شاہ سلام علیک  
 ہے گو امام زمان نائب کون و مکان مہتر ہر دو جہاں شاہ سلام علیک  
 نور دل مصطفیٰ معدن صدق و صفا صاحب صدر ولا شاہ سلام علیک  
 سرور پر خاص و عام مقصد پر رنگ و نام جمع ہر صبح و شام شاہ سلام علیک  
 صاحب صدر ہیں تخت خلافت نشین روزی دنیا و دین شاہ سلام علیک  
 نور شہادت توفی تاج سعادت توفی شیر شجاعت توفی شاہ سلام علیک  
 آج جب ہم ان مرثیوں کا مقابلہ الہام و دیر کے مرثیوں سے کرتے ہیں تو  
 یہ کمزور اور بھیسے نظر آتے ہیں۔ تاہم یہ جدید مرثیے کے اولین نقوش ہیں جو  
 جدید مرثیہ نگاری سے تقریباً دو سو سال پہلے لکھے گئے ہیں۔ یہ عام طور پر غزل  
 کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ بعض مرثیے مربع میں ملتے ہیں اور چند مختصر میں  
 لکھے گئے ہیں۔ ان میں جدید مرثیے کی طرح موضوع و مزاج وہی ہے کہ  
 مخصوص مذہبی جذبات کو دل گداز اور غم انگیز پیرایے میں ابھارا جائے۔ مرزا  
 کے مرثیے اورنگ زیب کی فوجوں کے ساتھ شاہی ہند بھی پہنچے اور یہاں کی مجلسوں  
 میں پڑھے گئے۔ ایسے میں یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ شاہی ہند کے پہلے ادبی دور  
 کے مرثیوں پر مرزا کے مرثیوں کا اثر پڑا ہو جو یہاں کی مرثیے کی روایت پر  
 اثر انداز ہو کر جذب ہو گیا اور پھر ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ اثر اسی طرح  
 جذب ہوتا ہے اور آنے والی نسلیں بھول جاتی ہیں کہ یہ الفاظ فکر، یہ اسلوب، یہ  
 یہ موضوعات جو آج وہ استعمال کر رہی ہیں، کہاں سے اور کب آئے تھے۔  
 لیکن اگر اثر کو تسلسل کے ساتھ دیکھا جائے تو اس کی اصل تک پہنچا جا سکتا  
 ہے اور روایت کی لکیر ایک سرے کو دوسرے سرے سے ملاتی صاف نظر آ سکتی  
 ہے۔ مرثیے کی روایت میں مرزا کی جی تاوضی اہمیت ہے۔

## خاتمہ

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م/۱۰۸۳/۱۶۷۲ع) نے اپنے دور حکومت میں  
 میں اورنگ زیب سے صلح کر لی تھی اور سلطنت بجاپور کا شاہی علاقہ مغلوں  
 کو دے دیا تھا۔ علی کی وفات کے بعد یہ دم لوڑی سلطنت کچھ عرصے تک  
 اور ہلکتی سکتی رہی۔ سکندر عادل شاہ اس علم پرور سلطنت کا آخری تاجدار تھا  
 جس نے ۱۰۹۷/۱۶۸۵ع میں قلعے کی کنجیاں اورنگ زیب کے سپرد کر دیں  
 اور تخت سلطنت سے دست بردار ہو گیا۔ سلطنت بجاپور کا خاتمہ بظاہر ۱۰۹۷/۱۶۸۵  
 ع میں ہوا لیکن حیدر شاہ غفلت پرستوں پہلے دکان پر حاوی ہو چکے تھے۔  
 اس کا اظہار اس دور کی شاعری میں بھی ہو رہا تھا۔ ہاشمی محبوبہ کی کالی دھڑی  
 میں اپنے جی کے لٹھنے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تشبیہ دیتے ہیں :

کالی دھڑی میں دھن تری لٹھا ہے میرا جیو سو یوں  
 لٹھا ہے کرنا لک میں جیوں سکتہ سو عالمگیر کا

شریف، جو اس دور کا ایک اچھا غزل گو اور قصیدہ نگار شاعر ہے، صلح نامہ  
 علی عادل شاہ کے موقع پر علی کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے 'تو سادہ تاریخ نکالتے  
 وقت یہ شعر اس کی زبان سے نکل جاتا ہے :

کہا میں حال تاریخ اس وفا مصراع ہو سارا  
 ہوا یوں صلح اورنگ زیب عادل شاہ دہانے سے

۱۰۷۹/۱۶۶۸ع

اورنگ زیب کی فتح بجاپور کے ساتھ ہی فتح گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۶۸۶ع)  
 کا راستہ بھی ہموار ہو گیا اور شاہی و جنوب مل کر ایک ہی سلطنت کا حصہ  
 بن گئے۔ فتح کے ساتھ ہی مغلوں کا تہذیبی احساس طوفان کی طرح اٹلا اور آندھن  
 کی طرح پھیل گیا۔ شاہی اور جنوب کے اس اتحاد سے جنوب کی ادبی روایت شاہی کے

۱۔ قصیدہ در تعریف علی عادل شاہ : بیاض (قلبی) الجمن ترقی اردو پاکستان،  
 کراچی۔

اسلوب کے زیر اثر آتی چلی گئی اور ایک نئے معیار زبان و سخن کے لیے راستہ ہموار ہونے لگا۔ اس واقعے کے برسوں بعد محمد باقر آگہ (۱۱۵۰/۱۷۳۷ع—۱۲۲۰/۱۸۰۵ع) نے ”گلزارِ عشق“ کے دیباچے میں حسرت و یاس کے ساتھ لکھا کہ :

”جب لگ ریاست سلاطینِ دکن کی قائم تھی ، زبانِ اولیٰ دوسانے  
اولیٰ کے راج اور طعن و عنایت سے سالم تھی .... لیکن جب شاہانِ ہند  
اس گلِ زمینِ جنتِ نظیر کو تسخیر کیے ، طرزِ روزمرہ دکنی بیج  
عامورہ ہند سے تبدیل پائے تاآنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم  
آنے لگی۔“

نئے معیارِ اسلوب کی بنیادی صفت یہ تھی کہ قدیم اردو کا مقامی رنگ اس  
میں باقی نہ رہا اور سارے ہندوستان کا ادبی اظہار یکساں ہو گیا۔ اب نہ بیجاپور و  
گولکنڈا کی دکنی اردو رہی تھی اور نہ گجرات کی گجری ، بلکہ فارسی کے زیر اثر  
ہرواں چڑھنے والی شمال کی زبان جدید اسلوب کا معیار بن کر عالم گیر ہو گئی تھی۔  
شمال و جنوب کے ایک ہو جانے کے بعد ”نئے ادب“ کی کیا صورت بنی ؟ اس کا  
کیا معیار قائم ہوا ؟ وہ کب اور کیسے ظہور میں آیا ؟ اس کا اصل کارنامہ کیا ہے ؟  
یہ دیکھنے سے چلے ضروری ہے کہ گولکنڈا کے ادب کا ، جو ابھی باقی رہ گیا ہے ،  
مطالعہ کرنے کے لیے پھر اٹھے پاؤں واپس چلیں ۔



## فصل پنجم

# قطب شاہی دور

(۱۵۱۸ع - ۱۶۸۶ع)

۱۔ گلزارِ عشق : از حد باقر آگہ ، بیاض (قلمی) المبین ترقی اردو پاکستان ،  
کراچی ۔ نیز ”دیباچہ“ گلزارِ عشق“ از حد باقر آگہ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ،  
مطبوعہ صحیفہ لاہور ، شمارہ نمبر ۶۲ ، جنوری ۱۹۷۳ع ۔



اسی طرح دکن کی ان پانچوں سلطنتوں نے بھی اپنے دربار چینی سلطنت کی طرز پر آرامتہ کیے۔ بیجاپور کی سلطنت کنڑی اور مراٹھی کے علاقوں پر مشتمل تھی اور قطب شاہی سلطنت تلگو کے بیشتر علاقے کو محیط تھی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں اردو ایک مشترک زبان کی حیثیت سے ساری چینی سلطنت میں چلی اڑ چکی تھی اور جب یہ سلطنتیں دکن کے نقشے پر ابھریں تو ان سب سلطنتوں کے حدود میں اردو ایک عام بول چال کی زبان کے طور پر بازار پاٹ میں بولی جا رہی تھی اور اس میں ادبی روایت کا شعلہ شروع ہوئے ایک زمانہ گزر چکا تھا۔ چلے بادشاہوں کی زبان ترکی فارسی تھی لیکن تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی سہل چول کی وجہ سے رفتہ رفتہ خود اردو بادشاہوں کی زبان بن گئی۔

بڑے عظیم پاک و ہند کے نقشے پر جہت سے سلطنتیں ابھریں اور مٹ گئیں لیکن وہی سلطنتیں باقی رہیں جنہوں نے علم و ادب اور فنون و ہنر کی ترقی میں حصہ لیا۔ قطب شاہی سلطنت ایسی بڑی سلطنت نہیں تھی کہ دوسری کوئی سلطنت اس کا مقابلہ نہ کر سکے، لیکن اس سلطنت نے علم و ادب اور تہذیب و تمدن کے چراغ کو اس طور پر روشن کیا کہ آج تک تاریخ میں خود اس کا نام روشن ہے۔ بانی سلطنت قلی قطب شاہ (۹۲۳ھ - ۱۵۰۸/۱۵۰۹ء - ۱۵۳۳ء) کی ساری عمر معرکوں اور سلطنت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش میں گزری۔ اپنے باپ کو قتل کر کے جب جمشید قلی (۹۵۰ھ - ۱۵۳۳/۱۵۳۴ء - ۱۵۵۰ء) تخت پر بیٹھا تو وہ، اپنی بد نفسیوں کی وجہ سے، زیادہ دن حکومت نہ کر سکا اور جلد ہی اس کی جگہ اس کے چھوٹے بھائی ابراہیم قطب شاہ نے لے لی۔ جمشید بھی فارسی کا شاعر تھا لیکن ابراہیم قطب شاہ (۹۵۷ھ - ۱۵۵۰/۱۵۵۱ء - ۱۵۸۰ء) کے ہر امن دور حکومت میں علم و ادب کو خوب ترقی ہوئی۔ بادشاہ کئی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا اور عربی، فارسی اور دکنی کے علاوہ لٹک بھی روانی سے بول سکتا تھا۔ اس کے دربار میں علما و فضلا کا مجمع رہتا تھا جو سفر و حضر میں اس کے ساتھ رہتے تھے۔ مؤرخوں کا خیال ہے اگر ابراہیم کریمت نہ ملتا تو قطب شاہی خاندان جمشید قلی پر ہی ختم ہو جاتا۔ ابراہیم نے علوم و فنون کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اپنے بیس سالہ دور حکومت میں ایسی فضا پیدا کر دی کہ علم و ادب کا پودا تناور درخت بن کر پھل پھول دینے لگا۔

قطب شاہی بادشاہوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ تھی کہ وہ سب کے سب اعلیٰ تعلیم سے جرور تھے۔ انہوں نے ایک طرف اپنے نسل خصال باقی

چلا باب

## پس منظر، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۵۱۸ء - ۱۶۸۶ء)

چینی سلطنت اپنے زوال کی انتہا پر تھی کہ بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی، یوسف خان کی طرح، ترک نژاد سلطان قلی بھی اپنی جان بھا کر ایران سے ملکر دکن آیا اور مسعود شاہ چینی (۵۸۸ھ - ۹۲۳/۱۵۸۲ء - ۱۵۱۸ء) کے چلوں کے تجربے میں داخل ہو گیا۔ سلطان قلی، ہمدان کے بادشاہ اور اس قلی کا لڑکا تھا۔ باپ نے اس کی تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا تھا۔ سخت کوشی اور جانبازی اس کے خون میں شامل تھی۔ دیکھنے ہی دیکھتے اپنی قابلیت، جانبازی اور وفاداری کی بدولت تیزی سے ترقی کے رستے چڑھنا چلا گیا۔ چار تک کہ ۹۵۱/۱۵۵۰ء میں لنگاہ کا صوبے دار بنا دیا گیا۔ اس وقت چینی سلطنت آخری سالس لے رہی تھی۔ کئی صوبے خود مختار ہو چکے تھے۔ ۹۱۶/۱۵۱۰ء تک یہ صورت حال ہو گئی تھی کہ خود بادشاہ امیر برہنہ کے قبضے میں نظر بند تھا لیکن بار وفادار سلطان قلی نے مسعود شاہ چینی کی زندگی تک اطاعت و وفاداری باقی رکھی اور اس کی وفات (۹۲۳/۱۵۱۸ء) کے بعد اپنی خود مختاری کا اعلان کیا اور ایک ایسی سلطنت کی بنیاد رکھی جو کم و بیش ایک سو اسی سال تک سرزمین دکن پر قائم رہی۔ دکن کی یہ پانچوں سلطنتیں ظہیر الدین بابر (۹۳۷ھ/۱۵۳۰ء) کے ہندوستان آنے سے چلے وجود میں آچکی تھیں۔ سلطان قلی نے گولکڈا کو ”نگر“ کا نام دے کر اپنا ہائے تخت بنایا جو دمشق للواروں اور بیروں کے شہر کی حیثیت سے دنیا بھر میں مشہور تھا۔ جس طرح دربار اودھ اور بڑے عظیم کے دوسرے چھوٹے بڑے دربار مغلیہ دربار کی طرز پر سجائے گئے تھے

رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب و تمدن کو اپنا کر ایک ”تیسرا کلچر“ پیدا کیا جس میں دونوں کلچروں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔ ۱۵۸۰ء/۸۹۸۸ع میں اس کے انتقال کے وقت سلطنت مستحکم اور معاشرے میں آگے بڑھنے کی قوت موجود تھی اور ایک ایسی فضا قائم تھی کہ تہذیب کی کلی ہی کبھلنے ہی والی تھی۔ ابراہیم کے دور میں قائم طبیعی، حاجی ابر قوی اور خورشید شاہ بن قباد الحسینی فارسی زبان کے عالم و شاعر تھے اور فیروز، محمود، ”ملا“ خیالی اردو زبان میں دادر سخن دے رہے تھے۔ اس نے لنگو زبان و ادب کی بھی سرپرستی کی اور لنگو شعرا نے ابراہیم قطب شاہ کی مدح میں جت سی نظمیں لکھی۔ ممکن ہے اردو فارسی کے اور بھی جت سے شعرا اس دور میں موجود ہوں لیکن اس دور کی بیشتر تصانیف، عید اللہ قطب شاہ کے دور حکومت میں ”غدا داد محل“ میں آگ لگ جائے، جہاں ابراہیم کا کتب خانہ خاص واقع تھا اور جس میں بد نلی قطب شاہ اور بد قطب شاہ نے اضافہ کیا تھا، جل کر خاک ہو گئیں۔ جو ہودا ابراہیم نے لگایا تھا اس کے پھل بد نلی قطب شاہ نے کھائے۔ بد نلی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جکت گٹرو کا سال تخت نشینی (۱۵۸۰ء/۸۹۸۸ع) ایک ہے۔ علم و ادب کا ذوق دونوں میں مشترک تھا۔ دونوں شاعر تھے۔ دونوں اس پسند تھے اور ایک ایسا تہذیبی ماحول پیدا کرنے کے خواہش مند تھے جس میں اہل علم اپنی صلاحیتوں کو پورے طور پر بروئے کار لا سکیں۔ تاریخ شاید ہے کہ ”امین ماحول اور مستحکم معاشرے میں کلچر کا پھول کھلنا ہے اور غیر مستحکم معاشرے اور عالم بے یقینی میں فرد و معاشرہ کی تخلیقی صلاحیتیں مرجھا کر سوکھ جاتی ہیں۔ دونوں بادشاہوں کے اسی مزاج کے باعث بجاپور اور گولکنڈا کے درمیان صلح و امن کا معاہدہ ہو گیا اور اس معاہدے کو پائدار بنانے کے لیے بد نلی قطب شاہ نے ۱۵۸۶ء/۹۹۵ع میں اپنی جن چاند سلطان کی شادی ابراہیم عادل شاہ ثانی سے کر دی جس کا ذکر بڑی محبت سے اس نے اپنے گیتوں میں کئی جگہ کیا ہے۔

بد نلی قطب شاہ کا تینتیس سالہ ”دور اپنی ادبی سرگرمیوں، علمی کوششوں اور نئی و تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہمیشہ یادگار رہے گا۔ قطب شاہی سلطنت کا یہ زین دور ہے جس پر اردو و ہندی شاعری کی تاریخ ہمیشہ نضر کرتی رہے گی۔ اسی کے ”دور سلطنت میں شہر حیدر آباد بسا، نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں، باغوں کے لئے نئے طرز وجود میں آئے، فوارے اور نہریں لئے تھوڑے زین کے سینے پر رواں ہوئیں۔ دریاؤں کے کناروں پر میرگاہیں بنیں۔ عبادت خانے، کتب خانے

اور مدرسے قائم ہوئے۔ نذر معصوری اور رقص و موسیقی کو ترقی ہوئی۔ علما و فضلاء نے معاشرے میں اہم مقام پایا۔ علم کی بنا پر ”میر محمد مومن“ ستر آبادی وکیل السلطنت مقرر ہوئے۔ فارسی کے نامی شاعر میرزا محمد امین میر جملہ کی خدمت پر مامور ہوئے۔ لاسور وجہی اسی کے دربار کا شاعر ہے اور احمد گجراتی نے اسی کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ”یوسف زلیخا“ اور ”لیلیٰ مجنوں“ پیش کیں۔ خود بادشاہ نہ صرف اپنے زمانے کا بڑا شاعر تھا بلکہ آج بھی ایک اہم اور پہلے صاحب دیوان شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے۔

اس کے مرنے کے بعد ۱۵۱۰ء/۱۶۱۱ع میں اس کا بیٹا اور داماد بد قطب شاہ (۱۵۲۰ء—۱۵۳۵ء/۱۶۱۱—۱۶۲۵ع) بادشاہ بنا تو اس نے بھی اس روایت کو زندہ و برقرار رکھا۔ وہ ایک نیک دل، شریف النفس اور مذہبی انسان تھا۔ اس نے اپنے چچا کا کلیتہً مرتب کیا اور اس پر ایک طویل منظوم دیباچہ بھی لکھا۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظل اللہ شخص کرتا تھا۔ فارسی شاعری اور مذہب و تاریخ کا دل دادہ تھا۔ کتابیں پڑھنے اور ان پر اپنی رائے لکھنے کا اسے خاص شوق تھا۔ اس کا بیٹا عید اللہ قطب شاہ (۱۵۳۵ء—۱۵۸۳ء/۱۶۲۵—۱۶۴۲ع) بھی اپنے خاندان کی اسی روایت میں پلا بڑھا تھا۔ باپ دادا کی طرح وہ خود بھی شاعر تھا۔ اس کا اردو فارسی کلیتہً شائع ہو چکا ہے۔ عید اللہ کے دور حکومت میں جت سے نامور شاعر و نثر نگار پیدا ہوئے جن میں غواصی، ابن نشاطی، جیندی، طبعی، میراں جی حسن خاندان، میراں یعقوب، حید بلاق وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

سلطنت گولکنڈا کی دہتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شجاعت و نقد جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے تعلقات و روابط بھی گہرے رہے۔ ایرانی علماء آئے اور معتز زہدوں پر فائز کیے جاتے۔ ”ملا“ بد شریف و قوی، جمشید کے دربار کا ملک الشعراء، ایران سے آیا تھا۔ خورشید شاہ بن قباد الحسینی، جو ابراہیم کا ندیم خاص تھا، ایران سے آ کر دامن سلطنت سے وابستہ ہوا تھا۔ بد نلی قطب شاہ کے زمانے میں ”میر محمد مومن“ ستر آبادی وکیل سلطنت، مرزا محمد امین، میر جملہ ایران ہی سے آئے تھے۔ عید اللہ کے زمانے میں شمس الدین محمد علامہ ابن خاتون، ”ملا“ جلال الدین، ”ملا“ علی بن طیفور، حسین آملی، ”ملا“ فتح اللہ سنانی اور ”ملا“ نظام الدین احمد بھی ایران ہی سے آئے تھے۔ غرضیکہ اس خاندان کے بادشاہوں

گوٹھنڈا

(۱) فیروز: "پرت نامہ" قبل ۱۹۷۳ء:

تمہارا حسن سو قدرت تھی روشنی پایا  
ہوواں کا حسن ترے حسن انگٹے جیسے چراغ  
شراب بھول کھلے تیرے باغ۔ تو خط میں  
پلا توں ساقی، مرست منج گوں یک دو اہاغ  
یرہ کا ہاؤ، منجے باورا کیا ہے اب  
صبا کا ہاؤ معطر کریں توں میرا دماغ  
معانی شکر، خدا کر، نہ کر توں غم ہرگز  
نہی کے نالوں تھی آنا توجھے خوشی کا سراغ  
(۴) 'بھولنہن : ابنِ نشاطی، سند تصنیف ۱۰۹۹/۱۶۵۵ھ :

نے ایرانی تہذیب زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسلوب ، آہنگ ، لہجہ ، اصناف اور مذاقِ سخن ابتدا ہی میں یہاں کی مشترک زبان (اردو) پر چھا گئے۔ جس طرح بیجاپوری اسلوب گجراتی کے زیر اثر پروان چڑھ کر ہندی رنگ و آہنگ کا حامل ہو گیا ، اسی طرح گولکنڈا کا اسلوب فارسی کے زیر اثر پرورش پا کر فارسی رنگ و آہنگ سے قریب ہو گیا۔ یہی ان دونوں علاقوں کے اسلوب کے مزاج کا بنیادی فرق ہے۔ جامِ اپنی زبان کو گجراتی کہتے ہیں اور ہندی اصناف اور اوزان استعمال کرتے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں میں بھی ہندی اسطور اور اوزان کا استعمال ملتا ہے ، لیکن ان کے برخلاف گولکنڈا میں ان کے معاصر فیروز ، محمود اور خیالی پورے طور سے فارسی اسلوب ، محور اور اصناف کی پیروی کر رہے ہیں۔ دسویں صدی ہجری میں جب ہندی اصناف کا رواج بیجاپور میں عام ہے ، گولکنڈا میں عزل مقبول صنفِ سخن ہے۔ فارسی اسلوب و روایت کے اس اثر کا اندازہ محمد علی قطب شاہ کے کلیات سے بھی کیا جا سکتا ہے جہاں "اردو زبان اوزان و محور ، جذبات و قہر اور تشبیہ و عاوردہ میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و قہرات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔" یہ بات بھی واضح رہے کہ فارسی اسلوب ، اصناف اور محور کا باقاعدہ اور پہلا اثر گولکنڈا ہی سے بیجاپور اُس وقت پہنچتا ہے جب مہمیں ، خواصی کے تشیع میں اپنی مثنوی "چندر بدن و مہیار" لکھتا ہے : ح

اور پھر اس کی پیروی میں امین ”بہرام و حسن بانو“ تصنیف کرتا ہے : ع  
قصہ یک لکھون میں مبینی مثال (امین)

اس کا اثر صنعتی کے "قصہ" ہے نظیر "برہنہ پڑتا ہے اور وہ بھی بیجاہری اسلوب کے برخلاف فارسی عربی الفاظ اور بحر کے علاوہ مثنوی کی صنعتِ سخن کو اپناتا ہے اور اپنے زبان و بیان کی خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ :

رکھیا کم سہسکرت کے اس میں بول      ادک ہوائے نے دکھیا ہوں امول  
(صنفی)

گولکنڈا کے ان اثرات نے خود بیجاپوری اسلوب کو بھی نرم بنا دیا ہے۔ گولکنڈا اور بیجاپور کے اسلوب کے مزاج و رنگ کے فرق کو ہم عصر شعرا کے کلام کے تقابلی مطالعے سے آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلے گولکنڈا کے شعرا کا

عجب کچھ اس زمانے کے ہیں چالے  
کبھی میٹھے کبھی کڑوے کسالے

### یجانبور

[علی عادل شاہ اول (۹۶۵-۹۸۸/۱۵۵۷-۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]  
(۱) بُرہان الدین جانی: "ارشاد نامہ" تصنیف ۹۹۰ھ:

اللہ ستوروں پہلی آج کہتا جن یہ دیوں جگ کاج  
جگر کبرا لوں کرتار سبوں کبرا سرجنہار  
تروک نرجے سرین مل لٹ بکھڑے ہسو تثل  
دھرتی آکاس کیے پتر لکھن میٹھے کریں چتر  
قیامت لگ جے کریں بھشت نا مجھ قدرت ہونے گنت

(۲) کلام ابراہیم عادل شاہ ذی جکت کرو (۹۸۸-۱۰۳۷/۱۵۸۰-۱۶۲۷ع):

برہم آوے ہمارے تیرے عشق کی پاؤں منج  
وہی ملگائے جو کو نہیں تو جاوے گا بُج  
ست نین ہور اچھل اولے ہوں رے  
مول راکھیں جو ساتھ تو اول ہوں دیوں رے  
دوہرا: رہک کر بھراؤں دم تن جو کیتی شیشی تاس  
لال دیکھو جیو دیو کب آوے منج پاس  
دوہرا: نورس سرور جنگ جیو آؤ سرور گنتی  
نوست سرشتی مانا ابراہیم پر ساد بھٹی دوتی

(۳) علی نامہ: نصیری، سند تصنیف ۱۰۷۶/۱۶۶۵ع:

کہا میں جن بیل کون یوں بڑی ہدی سو فلک کا چہ منلوا چڑی  
سخن میں خوں ہو کرات چلک کوالا نہ پرگز سفنور لاک  
کہ ہو شرم میں آج اس دھات سات کہیا سو بڑے دھڑے کے سنگات  
کسی کا ہاں لا بت الہڑا مگر رکھیا ہوں جہا طاق گردوں اُپر  
رکن دیکھ لیتے ہیں صاحب نظر کہ اندلیے الگے کیا رتن کیا پتھر  
کہ حق لہی کا گنج ہے آن گنت کیا بھوت کچھ لٹ پاپا سون پٹ  
ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ گولکنڈا کے اسلوب میں ابتدا ہی  
سے فارسی اثرات کی روح بول رہی ہے اور یجانبور کے اسلوب میں ہندوی اثرات  
سرايت کیے ہوئے ہیں۔ اسی لیے گولکنڈا کے زبان و بیان اس اسلوب سے قریب تر

ہیں جو ولی دکنی کے ہاں اپنا رنگ جاتا ہے اور اسی لیے محمد علی قطب شاہ کی  
شاعری، نصیری یجانبوری کے مقابلے میں، ہمارے لیے آج بھی زیادہ قابل فہم  
ہے۔ خود "ملا" وجہی کی "سب رس" اسی اسلوب اور اسی زبان و بیان کی  
لکھری ہوئی شکل ہے۔ یہ اسلوب چونکہ فارسی کے زبرد اثر پروان چڑھ رہا ہے، جو  
شمال کی زبان کے مزاج سے بے حد مماثل ہے، اسی لیے "سب رس" میں "ملا" وجہی  
ہندوستان کی زبان کی پیروی کرتا ہے اور اپنی زبان کو "زبان ہندوستان" ہی  
کہتا ہے۔ گولکنڈا کے اسلوب کا آہنگ اور اس کی موسیقی اس لیے یجانبوری اسلوب  
کے آہنگ و موسیقی سے الگ ہے۔

اصنافِ سخن میں دوبرے اور کیت بھی ملتے ہیں لیکن یجانبوری ادب کے  
مقابلے میں ان کی حیثیت صرف منہ کا ذائقہ بدلنے کی ہے ورنہ گولکنڈا میں شروع  
ہی سے فارسی اصنافِ سخن کی پیروی کی جا رہی ہے۔ گولکنڈا کے ابتدائی دور  
کے شعرا فیروز، محمود، "ملا" خیالی، غزل اور مثنوی کی ہیئت میں دادرِ سخن  
دے رہے ہیں۔ محمد علی قطب شاہ اور "ملا" وجہی بھی شعوری طور پر فارسی  
اصنافِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور آہے ایک جدید تخلیقی عمل کے طور پر  
قبول کیے ہوئے ہیں۔ غزل ابتدا ہی سے ایک اہم اور مقبول صنفِ سخن کے  
طور پر گولکنڈا میں ابھر رہی ہے۔ محمود بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے۔  
فیروز غزل اور مثنوی دونوں کو ذریعہٴ اظہار بنا رہے ہیں۔ محمد علی قطب شاہ کے  
ہاں بھی غزل ہی بنیادی درجہ رکھتی ہے۔ وہ نظمیں بھی، جو مسلسل موضوعات  
پر لکھی گئی ہیں، ہیئت کے اعتبار سے غزلیں ہیں۔

یجانبور میں مثنویوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن وہ مثنویاں جنہوں نے خود  
یجانبور کے ادب کو متاثر کیا اور اس کا رخ موڑا، گولکنڈا ہی میں لکھی گئیں۔  
وجہی کی "قطب مشنری" نے غواصی کو "سیف الملوک و بدیع الجبال" لکھنے  
پر اکسایا۔ غواصی کی اس مثنوی نے مثنوی کو متاثر کیا اور مثنوی کی مثنوی  
"چنن و بدین و مہار" نے خود یجانبور کے ادب کے رخ کو موڑ دیا اور وہاں  
کے اسلوب کو پیروی فارسی کے رائے پر ڈال دیا۔ اس کے بعد جتنی مثنویاں  
لکھی گئیں وہ کم و بیش، براہِ راست یا باواسطہ مثنوی اور غواصی کا اثر قبول  
کرتی ہیں۔ غواصی، جس نے غزل اور دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی  
کی، بنیادی طور پر مثنوی کا شاعر ہے۔ اس کی تینوں مثنویاں — سیف الملوک و  
بدیع الجبال، مینا ستوتی اور طوطی نامہ — گولکنڈا کے ادب کی اہم مثنویاں ہیں۔  
وجہی کی مثنوی "قطب مشنری" دکنی ادب کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔



ان لسانی کی مثنوی "پہولبتن" نے بھی مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا۔

گولکنڈا میں قصیدے کا رواج بھی ملتا ہے۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں بادشاہ وقت کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ قصیدے کی یہ شکل ہمیں قطب مشتری اور سیف الملوک میں بھی ملتی ہے اور شیخ احمد کی مثنویوں پر سرف زلیخا اور لیلیٰ جنتوں میں بھی۔ دوسری شکل ان مدحیہ اشعار کی شکل میں ملتی ہے جن میں حمد، ثناء، منقبت، مدح، چہار پار اور بزرگانِ دین کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ تلی قطب شاہ کے کلیات میں ایسے بارہ قصیدے ملتے ہیں۔ خواصی نے الگ سے بھی قصیدے کی صنف کو استعمال کیا ہے اور ظہیر لاریانی و کمال خجندی کی ہیروئی میں الہی کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن بصیرت مجموعی گولکنڈا میں قصیدے کی اتنی بڑی روایت نہیں ملتی جتنی یجاپور میں شاہی اور خصوصیت کے ساتھ نصرتی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہاں کے ادب میں مرثیے کی روایت بھی ملتی ہے۔ یہ تلی قطب شاہ نے کافی مرثیے لکھے۔ خواصی اور عبداللہ قطب شاہ اور دوسرے شعرا نے بھی مرثیے میں طبع آزمائی کی لیکن قصیدے کی طرح یجاپور میں مرثیے کی روایت زیادہ پختہ ہے۔ گولکنڈا میں کوئی بھی شاعر ایسا نہیں جو مرثیے میں مرزا یجاپوری کا مقابلہ کر سکے۔ عام طور پر جو مرثیے، سلام اور سوڑ ملتے ہیں وہ غزل کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ گولکنڈا کے ادب میں نہ صرف فارسی اصنافِ سخن کی ہیروئی کی گئی ہے بلکہ فارسی اوزان، بحر اور صنائعِ بدائع کو بھی شاعری میں استعمال کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے گولکنڈا کے ادب کا رنگ و مزاج یجاپور کے ادب سے الگ ہو جاتا ہے۔

ازمنہ وسطیٰ کا یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے اہم مقام دیتا تھا اور حیات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے؛ ایک عشقِ مجاری اور دوسرا عشقِ حقیقی۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کے کائبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تہذیب عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کا سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ یہاں عشق سے زندگی کے کاکل بھی متاثر ہوتے ہیں اور تہذیبِ نفس کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جاسکتا۔ "قطب مشتری" میں "ملا" وجہی نے عشق و عقل پر متعدد اشعار لکھے ہیں اور ہم کر عشق و عقل کے تعلق سے اپنے لفظِ نظر کا

اظہار کیا ہے۔ اپنی نثری تصنیف "سب رس" میں بھی عشق ہی کے راز کھولے ہیں۔ "سب رس" تالیفِ کتاب میں وجہی نے لکھا ہے کہ "حضور بلائے، ہاں دئے، بیوت مان دئے ہوو ارمائے کہ انسان کے وجود پر، میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا لاؤں عیاں کرنا، کچھ نشان دھراں"۔ "سیف الملوک و بدیع الجبال" کا موضوع بھی عشق ہے جس میں خواصی نے بتایا ہے:

کہ سیف الملوک ہوو بدیع الجبال ہو دونوں ہیں عالم مئے بے مثال  
ان دوئے کا داستان بول توں سو دفتر آن عشق کا کہ دل توں  
ان لسانی نے بھی "پہولبتن" میں عشق ہی کے راز کھولے ہیں:  
سراسر عشق کے ہیں اس میں رازان کہے سو عشق بازی عشق بازان  
یہی اس دور کے ادب کا بنیادی موضوع ہے۔

ازمنہ وسطیٰ کا معاشرہ "بادشاہوں" کا معاشرہ تھا اور سارا معاشرہ اسی "ادارے" کے زبرد گرد گھومتا تھا۔ اسی لیے اس دور کے ادب میں سارے کردار شہزادے، شہزادیان، بادشاہ و وزیر، راجے، سہاراجے ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سر زمینِ دکن کی تہذیب، شاہی ہند کی طرح، فارسی تہذیب اور اس کے طرزِ احساس کے زیر اثر بدل کر ایک نئے قالب میں ڈھل رہی ہے۔ سیاست میں، انتظامِ سلطنت میں، فوجی تربیت و تنظیم میں، آدابِ عقل اور آرائش و زیبائی میں، لباس، کھانے پینے، رہنے سہنے، اٹھنے بیٹھنے میں اس تہذیب کی ہیروئی کی جا رہی ہے۔ یہی عمل ادبی سطح پر بھی ہو رہا ہے اور فارسی تصانیف کو، ان کے فکر و خیال کو اردو کے قالب میں ڈھالا جا رہا ہے۔ اسی لیے یہ سارا دور اردو و فارسی کا سرسبز دور ہے۔ یہی کوئی قابلِ ذکر تصنیف ایسی ہو جو فارسی سے نہ لی گئی ہو۔ "ملا" وجہی کی "سب رس" فتاحی کی تصنیف "دستور عشاق" کے نثری خلاصے "قصہ حسن و دل" سے ماخوذ ہے۔ خواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجبال" کا موضوع و قصہ فارسی "الف لیلة" سے لیا گیا ہے۔ "میتا ستوتی" بھی کسی فارسی رسالے سے ماخوذ ہے جیسا کہ خواصی نے خود بتایا ہے:

رسالہ اتھا فارسی ہو اول کیا نظم دکھنی سنی بے بدل  
"ملوطی نامہ" نقشبئی کی فارسی نثری تصنیف "ملوطی نامہ" سے ماخوذ ہے۔ اس کا اعتراف خواصی نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

ہوئے حضرت نقشبئی مع مدد دیا میں اسے تو رواج اس سند  
پراگندہ خاطر نہ کر اس بدل کیا ترجیع مختصر اس بدل

ابن لسانی کی "تہذیب" بھی ایک فارسی لہجے "ہسائی" کا ترجمہ ہے :  
ہسائی جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آری ہے  
جن کے باغ کی لے باغبانی ہسائی کی کئی سو تریانی  
ہد تل قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں کی غزلیں اردو میں ترجمہ کی ہیں۔ احمد کی  
لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا بھی فارسی سے ماخوذ اور ترجمہ ہیں۔ حتیٰ کہ  
گولکنڈا کے آخری دور میں جب میلاد لادوں، معراج ناموں، وفات ناموں اور  
واقعات کربلا پر مثنویوں کا رواج بڑھا تو بھی شاعروں کی نظر فارسی زبان کی اس  
قسم کی تصانیف پر پڑی۔ عبداللطیف نے وفات نامہ لکھا تو اُسے فارسی سے لے  
کر اردو کا جامہ پہنایا اور بنایا :

کہا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے زبہ ہونے عیان  
انہ سال پیہر کہ ہجرت کبرا ہوا اوسوقت دکھنی یو ترجمہ  
فارسی تہذیب ترجمہوں کے ذریعے ہندوی تہذیب کو ایک نئی توانائی اور  
ایک لہجہ نکھار دے رہی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ترجمے کس طرح ایک  
تہذیب اور اس کے ادب کی کلیا کلب کر دیتے ہیں، دکنی ادب کا مطالعہ خاص  
دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اردو ادب کی پہلی روایت کو، جو  
خالص ہندوی روایت تھی، بدل کر فارسی تہذیب اور اس کے طرز احساس و روایت  
سے اس طور پر پیوست کیا کہ ایک نئی "ہند ایرانی تہذیب" وجود میں آ گئی  
جو "ایرانی" رنگ و آہنگ کی حامل ہوتے ہوئے بھی "ہندوی" تھی۔ اگر  
فارسی روایت ہندوی روایت کو اس طور پر نہ بدلتی تو اس بزرگ عظیم کی قدیم  
تہذیب گل سڑ کر کبھی کی فنا ہو چکی ہوتی۔ اس قلبی عمل امتزاج نے خود  
ہندوی طرز احساس کو نہ صرف فنا ہونے سے بچا لیا بلکہ "اسلامی ایرانی" اثرات  
کو اس بزرگ عظیم کے ماحول و فضا میں رنگ کر ایک طرف ہندو تہذیب کو بدل  
دیا اور دوسری طرف جہاں کے مسلمانوں کو بھی ایسی تہذیب دی جس میں بزرگ عظیم  
کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہر علاقے کے مسلمان یکساں طور پر شریک تھے  
اور جسے آج ہم "ہند مسلم ثقافت" کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ خود اردو زبان  
اسی تہذیبی عمل کا عظیم لسانی ثمر ہے۔

گولکنڈا میں شری کی بھی بڑی روایت ملتی ہے۔ بیجاپور میں یہ روایت کمزور  
ہے۔ وہاں نثر عوامی سطح پر صرف تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال میں آ رہی ہے اور  
اس میں "ادبیت" عفا ہے۔ جامی کی "کلمۃ الحقائق" کو اولیت کا درجہ ضرور  
حاصل ہے لیکن گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف "سب رس" آج بھی لازمی اعتبار

سے اردو نثر کا شاہکار ہے۔ جہاں ادبیت بھی ہے اور فنکار کا وہ شعوری عمل بھی  
جو کسی تحریر کو ادب بناتا ہے۔ جہاں وحشی قدیم اردو نثر کو فارسی نثر کی  
سطح پر لانے کی کوشش کر رہا ہے اور غصوص فکر و منصوبہ کے ساتھ ایک لہجہ  
اسلوب بنا رہا ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے شعور کے ساتھ کر رہا ہے۔ جہاں اہتمام  
ہے، التزام ہے۔ اسی لیے کہتا ہے کہ :

"آج لکن اس جہان میں ہندوستان میں ہندی (اردو) زبان سوں، اس  
لطافت اس چھنداں سوں نظم پور نثر ملا کر، گلا کر نہیں ہولیا۔۔۔  
دانش کے تیشے سوں پہاڑ اٹایا تو یہ شیریں پاپا تو ہوئی "لوی ہاٹ"  
پیدا ہوئی۔"

ازمنہ وسطیٰ کا یہ کلچر شاعرانہ کلچر تھا۔ شاعری کو نہ صرف زندگی میں  
سب سے اہم مقام حاصل تھا بلکہ یہ ایک عام خیال تھا کہ اس سے تا ابد نام روشن  
رہتا ہے۔ اس دور میں نثر کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ وہ موضوعات بھی جو  
آج نثر اور صرف نثر میں ادا کیے جاتے ہیں، اُس زمانے میں نظم میں بیان کیے  
جاتے تھے۔ وحشی کی یہ کوشش کہ وہ نثر کو نظم میں گھلا کر ملا کر،  
ایک کر رہا ہے، اسی انداز فکر اور غالب تہذیبی رجحان کا نتیجہ ہے۔ چلی باز  
خواجہ ہندہ نواز گیسو دراز کی فارسی تصنیف "شرح تمہیدات ہمدانی" کے اردو  
ترجمے میں نثر کے ایک الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت خدا ہما  
کے سامنے مقصد مذہبی تھا۔ وحشی کی طرح "لوی ہاٹ" پیدا کرنا نہیں تھا۔  
لیکن نثر کی یہ روایت آگے چل کر میراں یعقوب تک پہنچی تو جہاں نثر کا الگ  
مزاج اور واضح ہو گیا۔ جہاں عبارت سادگی کی طرف آ گئی ہے اور اس میں "نثریت"  
کا احساس گہرا ہو گیا ہے۔ "شمالی الاقیا" میں نثر وہ کام کر رہی ہے جو نظم  
کے ذریعے ممکن نہیں تھا۔ "شرح تمہیدات" کے ترجمے سے یہ بات بھی سامنے آتی  
ہے کہ وہ فلسفہ، تصوف جو اب تک جامی اور غصوص اعلیٰ سے منسوب کیا  
جاتا رہا ہے، جس میں جامی نے آب و آتش اور خاک و باد کو بنیاد بنایا تھا اور  
جس میں امین الدین اعلیٰ نے ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ خالی (خلا) یا ہوا کو بھی  
ایک عنصر تسلیم کیا تھا، دراصل اعلیٰ و جامی کی فکر کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس  
کے خالق بھی خواجہ ہندہ نواز گیسو دراز تھے جو کہتے ہیں کہ "ہمارے اپنی  
پچھانت کا عشق ہی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا مانی ہوں یا بانی ہوں یا آگ ہوں یا  
بارا ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا

لور ہوں۔“ یہاں وہ سارے مصورات آ جاتے ہیں جو صدیوں تک مختلف شکلوں میں دکن میں مقبول رہے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے بھی ”شرح“ کا مطالعہ خاص دل چسپی کا حامل ہے۔

اس دور میں فارسی کے بیانے اردو میں لکھنے کا رواج، مانسوا اور وجوہ کے، اس لیے بھی بڑھ گیا تھا کہ فارسی کے ذریعے معاشرے کی اکثریت تک پہنچنا اب ممکن نہیں رہا تھا۔ اردو وہ واحد زبان تھی جو نہ صرف چاروں طرف بولی جا رہی تھی بلکہ جس کے ذریعے عوام و خواص، شاہ و گدا، سب کو خطاب کیا جا سکتا تھا۔ اسی لیے علی امین الدین نے جب میراں بہتوب سے ”شائل الانتخاب“ کو اردو کا جامہ پہنانے کی فرمائش کی تو اُن کے پیش نظر بھی یہی مقصد تھا۔ میراں بہتوب کے الفاظ یہ ہیں: ”جو کتاب شائل الانتخاب کو ہندی زبان میں لیاوے گا ہر کس کوں - مجبیا جاوے۔“ اسی وجہ سے پورے دکن میں فارسی نظم و اثر کے ترجمے اردو میں ہو رہے ہیں۔ عبداللطیف کا یہ شعر بھی اسی رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے:

”کیا ترجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے زب ہونے مران  
لسانی نقطہ نظر سے گولکنڈا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ہیں جو ہمیں بجاپوری زبان میں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں بجاپوری کے سلسلے میں کر چکے ہیں۔ تذکیر و تانیث، واحد جمع کے طریقے، فعل اور متعلقات فعل کا استعمال، اسما و صفات میں ”نا“ لگا کر مصدر بنانے کا طریقہ، ’ج‘ نا کیدی کا استعمال، متحرک و ساکن الفاظ میں بے قاعدگی، مستقبل کے ایسے ”سی“ کا استعمال، حرف اضافت کا جمع ہونا اور اسلا وغیرہ کی خصوصیات تقریباً یکساں ہیں۔ جو کچھ فرق ہے وہ دراصل ذخیرہ الفاظ اور ان الفاظ سے لینا ہونے والی آوازوں کا ہے۔ گولکنڈا کی زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں اور یہاں کی زبان کو ایک لیا رنگ روپ دے رہے ہیں۔ ان صفحات کے مطالعے سے گولکنڈا اور اس کے ادب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ اس ادب کے خد و خال کیا تھے اور اُس کی انفرادی و نمایاں خصوصیات کیا تھیں؟ ان کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔



۱۔ مترجمہ شرح محمدیات حمدانی: از میراں جی خدا نما، (فلسی) الجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

## دوسرا باب

## فارسی روایت کا آغاز

(۱۵۱۸ء-۱۵۸۰ء)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، سلطنت گولکنڈا کے بانی سلطان علی قطب شاہ کا دور حکومت ۹۲۴ھ/۱۵۱۸ء سے شروع ہوتا ہے اور اُس کے جانشین ابراہیم قطب شاہ کا عہد حکومت ۹۸۸ھ/۱۵۸۰ء میں ختم ہو جاتا ہے۔ اس چونسٹھ سال کے عرصے میں بہت سے فارسی شعرا کے نام سامنے آتے ہیں۔ تاریخ قطب شاہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”ملا“ حسین طبسی نے، جو سلطان علی قطب شاہ کا قاضی القضاۃ اور ایرانی عالم تھا، ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں حلال اور حرام جانوروں کی بابت شرعی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی تھی اور اُن سب جانوروں اور پرندوں کا ذکر کیا تھا جو ہندوستان اور ایران میں پائے جاتے ہیں۔ طبسی نے جہاں فارسی و ترکی میں ان جانوروں اور پرندوں کے نام دیے تھے وہاں دکنی میں بھی ان کے مترادف الفاظ لکھے تھے۔ ان ناموں کو دیکھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں بھی دکنی ایک ایسی زبان تھی جس کی اہمیت، کسی ایسی کتاب میں جس کا مخاطب عام آدمی ہو، مُسلم تھی۔ طبسی نے سکن (سکھی)، کوینر (کبوتر)، گدہ (گدھا)، لندہ (لڈا)، لرمسی (ایک شکاری پرندہ)، لاندک (لانڈک، بھڑیا) اور لوہیری (لوہڑی) وغیرہ الفاظ اس کتاب میں درج کیے ہیں۔

بعد کے آنے والے شعرا نے اس دور کے چند اردو شاعروں کا ذکر اپنے کلام میں کر کے ہمارے ذوقِ مجسمی کو تازہ کر دیا ہے۔ محمد علی قطب شاہ (۹۸۸-۱۰۲۰ھ/۱۵۸۰-۱۶۱۱ء) ظہیر فارہانی اور الوری کے ساتھ محمود اور فیروز کا

ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

اگر محمود پور فیروز ہے ہوش ہوئی عجب کیا ہے

ہوئے بچ وصف لا کر سب ظہیر پور انوری ہے ہوش

”ملا“ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں انہیں جس طرح یاد کیا ہے ، اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز و محمود دونوں شاعری میں ”لادر“ تھے اور شاعری کا وہ مخصوص مزاج ، جو وجہی کے کلام میں نظر آتا ہے ، اس کی داغ بیل انہی نے ڈالی تھی :

کہ فیروز محمود اچھٹے جو آج تو اس شعر کوں تہوت ہوتا رواج  
کہ لادر تھے دونوں ہی اس کام میں کیا ہیں کیلے بول اچھوں غلام میں  
”ملا“ وجہی ”قطب مشتری“ میں ایک اور جگہ فیروز کو یاد کرتا ہے :

کہ فیروز آ خواب میں رات کوں دعا دے کے چومے مرے ہات کوں  
کہتا ہے توں یو شعر ایسا ”موس“ کہ پڑے کوں عالم کرے سب ہوس

تو ایسی طرز دل نے ہنجا لوی کہ دوسرے کریں سب تری پوری  
”پہلوین“ میں ابن نشاطی نے ”استاد فیروز“ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

میں وہ کیا کروں فیروز استاد جو دینے شاعری کا کچھ میری داد  
اور ”ملا“ خیالی کو یوں یاد کیا ہے :

اچھے تو دیکھتے ”ملا“ خیالی یوں میں برتیا ہیں سب صاحب کمالی  
”داستان فتح جنگ“ میں سید اعظم نے خیالی کا ذکر یوں کیا :

خیالی کی فوجان غوامی کی ہر ہلالی کے گوہر ہو بھری کی لہر  
آنے والی نسلوں کے شعرا نے جس انداز اور احترام سے فیروز ، محمود اور

خیالی کا ذکر کیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ لوگ اپنے دور کے نامور شعرا تھے اور انہوں نے اپنے طرز سخن سے ایک ایسی راہ نکالی تھی

جسے آنے والی نسلوں نے قبول کیا اور آگے بڑھایا۔ اسی لیے جب وہ اپنے کلام میں ان خصوصیات کو برتتے تو انہیں وہ لوگ یاد آ جاتے جنہوں نے اس

مخصوص مزاج اور طرز سخن کی داغ بیل ڈالی تھی۔ فیروز ، محمود اور خیالی کے کلام کے مطالعے سے (جو اب تک ناماب تھا) یہ بات سامنے آتی ہے کہ انہوں نے

اپنی شاعری میں فارسی اصناف ، ہجو ، اسلوب ، لہجہ ، ہندش و تراکیب اور صنایع و اشارات کی پوری کر کے دکنی اردو کو ، ہندی روایت کے برخلاف ،

فارسی کے سانچے میں ڈھلنے کی شعوری کوشش کی تھی۔ آج جب ہم محمود ،

۱۔ داستان فتح جنگ : از سید اعظم (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

فیروز اور خیالی کے کلام کا مقابلہ آنے والی نسلوں کے شعرا سے کرتے ہیں تو پھر ان کے کلام میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے اُسے والے شعرا نے انہیں یاد کیا تھا۔ ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ جب زبان و بیان کے کسی امکان کو بعد کی نسلیں اپنے تصرف میں لے آتی ہیں تو ایک زمانہ گزرنے کے بعد یہ سمجھا دشوار ہو جاتا ہے کہ پیش روؤں میں آخر ایسی کیا خصوصیت تھی جس کی پیروی ان لوگوں نے کی تھی۔ آج فیروز ، محمود اور خیالی کی حیثیت اس ہوگ کی سی رہ جاتی ہے جس کا نست حد قلی ، وجہی ، شواصی اور ابن نشاطی وغیرہ پی لیتے ہیں ۔

فیروز بیدری ، جس کا نام قطب دین قادری تھا ، بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈا چلا آیا۔ ”ہرت نامہ“ کے ایک شعر میں اس نے اپنا نام ، تخلص ، سلسلہ اور وطن کو اس طرح ظاہر کیا ہے :

”بہمنی ناؤں ہے قطب دین قادری تخلص ہو فیروز ہے بیدری

“۔ جس نے ان اشعار میں ، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے ، فیروز اور محمود کو جس انداز میں یاد کیا ہے ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ”قطب مشتری“ کے سالر

تصنیف (۱۶۰۹/۱۸ ع) سے بہت چلے ان دونوں کا انتقال ہو چکا تھا اور ان کا کلام نئی نسل کے شعرا حد قلی قطب شاہ اور وجہی وغیرہ کے لیے قابل تقلید

تھا۔ فیروز کے ”ہرت نامہ“ اور چند غزلوں کے علاوہ ہمارے پاس کوئی اور چیز نہیں ہے جس سے ان کی پوری قدر و قیمت کا اندازہ لگا سکیں۔ لیکن یہ بات

یقینی ہے کہ فیروز و محمود نے ایک نیم پختہ ، آدھ کھری ادبی زبان میں فارسی زبان کا رس کھول کر جس روایت کو جنم دیا اس نے گولکنڈا میں بالخصوص

اردو شاعری کے اسلوب کا رخ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے موڑ دیا۔ فہرہ زار ، کے زبان و بیان ، بعد کے آنے والے شعرا سے بھی زیادہ صاف ہیں اور اس کی رسم یہ

ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر اس زبان کے مزاج و معیار کو فارسی زبان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ بعد کے دور میں اصناف ، ہجو ، اسلوب و لہجہ کے

رنگ و آہنگ کا معیار و اثر کو قائم رہا لیکن ہندی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا استعمال مقابلہ“ بڑھ گیا ۔

”ہرت نامہ“ ۱۶۱ اشعار پر مشتمل ایک مجموعہ نظم ہے جس میں فیروز نے

حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے اپنے پیر و مرشد شیخ ابراہیم غنوم جی



(۳۰۴۷/۱۵۶۵ع) کی مدح میں اشعار کہے ہیں اور اپنے پیر و مرشد کو اس طرح دعا دی ہے جس طرح ایک زندہ آدمی دوسرے زندہ آدمی کو دیتا ہے :

برایم مخدوم جی چوٹا سے صرف وحدت خدا ہوٹا  
اس سے قطعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فیروز نے ”ہرت نامہ“ مخدوم جی کی وفات (۸۹۷۳) سے پہلے تصنیف کیا تھا۔

غور سے اس مدحیہ نظم کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کے نکلنے کا مقصد حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح نہیں ہے بلکہ یہ ساری پیش بندی اسے پیر و مرشد مخدوم جی کی مدح کے لیے کی گئی ہے۔ طریقہ یہ اختیار کیا گیا ہے کہ پہلے غوثِ اعظم کی تعریف کر کے انہیں : ع  
علی بعد برحق امام ولی  
اور

محمد الدین سو پیر میرا ہے

کہا گیا ہے۔ اور پھر لکھا ہے کہ ایک رات وقتِ سحر، جو قبولِ دعا کا وقت ہے، خواب میں ایک ’پُر نور گھر دیکھا‘۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ محمد الدین کا آستانہ ہے۔ شاعر گھر کے اندر جانے کی آرزو کرتا ہے تاکہ غوثِ اعظم کے دیدار سے مشرب ہو۔ اتنے میں درمیان کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور وہ الدر داخل ہو جاتا ہے جہاں وہ غوثِ اعظم کو دیکھ کر اپنا سر ان کے قدموں پر رکھ دیتا ہے اور ہاتھ جوڑ کر سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ غوثِ اعظم اسے بٹھانے کا اشارہ کرتے ہیں اور مرید ہونے کی ہشارت دیتے ہیں۔ اس کے بعد فیروز یہ کہہ کر گریز کرتا ہے کہ محمد الدین (غوثِ اعظم) تو میرے خواب میں آئے تھے لیکن دیداری میں میں نے ”مخدوم جی“ کو پا لیا :

محمد الدین ہم سونے میں آیا سو میں جاگ مخدوم جی پالیا

اس کے بعد ساری خصوصیات، جو غوثِ اعظم کے سلسلے میں بیان کی ہیں، مخدوم جی میں دیکھنے لگتا ہے اور ”محمد الدین ثانی“ کہہ کر اس طرح مدح کرتا ہے :

محمد الدین ثانی سو مخدوم جی ارے جو اس پت پر دم شد ہو  
برایم مخدوم جی چوٹا سے صرف وحدت خدا ہوٹا  
پڑا پیر مخدوم جی جگ میں منگیں نصرتان معتقد اس کئے

۱۔ ”در سال قصد و ہفتاد و سہ ہجری از دار ہرملال بقرب ایزد معال ہیوست“  
خزینۃ الاصغیا : جلد اول، ص ۱۲۹، مطبع عمر پند، لکھنؤ، ۱۳۹۰ء۔

وہی بھول جس بھول کی پاس توں  
کرمان کی مجلس کراست غبھے  
لوں سلطان جگ کا و جگ میں نظیر  
سجھان توں طلب دار کرتار کا  
عبت کے دریا میں خواص توں  
جیسے پیر مخدوم جی پاک ہے  
جیسے پیر مخدوم جی عشق باز  
سو مخدوم جی پیر فیروز کا  
جو قبری نظر مجھ پہ یکبار ہوئے  
محمد الدین تیرا سر میرا میان  
کہیا تو کہ فیروز میرا مرید  
وہی جو جس جو کے پاس توں  
امینان کی صف میں اساتد لہجے  
کہ سب بادشاہان کوں توں دستگیر  
کہ ہے مست مہوش دیدار کا  
کہ سب موتیاں میں رتن خاص توں  
اسے دین و دنیا میں کیا پاک ہے  
وہی دو ہی جگ میں ہوا کارساز  
لکھیان فردا و امروز کا  
کہ سب خاک میری سونے کار ہوئے  
توں میرے، محمد الدین کے درمیان  
بڑے بہت میرے جو تیرا مرید

اس مدحیہ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیروز نے مرید ہونے کے فوراً بعد اسے لکھا تھا۔ اس نظم میں وہ روانی، سلاست اور لہجہ محسوس ہوتا ہے جو فارسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ فیروز کسی اسلوب اور طرزِ ادا کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج سے تقریباً سوا چار سو سال پہلے فارسی اسلوب کو قدیم اردو کے اندر سمونے کی کوشش میں فیروز اور اس کے معاصر شعرا نے کتنا خونِ جگر صرف کیا ہوگا، اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے کسی دوسری زبان کے اسلوب و مزاج کو اپنی زبان میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ جنہوں نے کسی مخصوص اسلوب کے رنگ و آہنگ کو اپنی تخلیقات میں اُبھارنے کا عمل کیا ہے یا انہوں نے کہنے جنگل میں، جہاں انسان چلنا بھول جائے، لیا راستہ بنانے کا کام کیا ہے۔ فیروز کے ہاں اسلوب و طرزِ بیان ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اس نے اردو زبان میں ایک نئی شان اور ایک نئی تخلیقی قوت پیدا کر کے آنے والے شعرا کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ اگر فیروز، محمود اور خیالی وغیرہ اس دور میں یہ کام انجام نہ دیتے تو بعد قلی قطب شاہ، وجہی اور خواصی بھی زبان و بیان کے جنگل میں اسی طرح بھٹکتے رہتے جس طرح اُن کے پت سے ہم عصر، اس روایت سے الگ رہ کر، بے لام و نشان رہ گئے۔

فارسی زبان، لہجہ، آہنگ و اسلوب کا اور ظہور فیروز کی غزل میں بھی ہوتا ہے لیکن یہ عمل زیادہ چمک دسک کے ساتھ محمود اور حسن شوق کے ہاں نظر آتا ہے۔ جب فیروز اپنی غزل میں یہ اسلوب اور لہجہ پیدا کرتا ہے تو وہ

غزل کی اس روایت کی طرف تلم بڑھاتا ہے جس کے فراز پر آج حضرت ولی کھڑے ہیں :

باقوت نے سرنگی دو نعل پر آدھر قہر  
کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے بن میں  
قبری کمر کی پاوی سیکھ سیکھ ہوا جو دبلا  
جشوں تار پیرین کا ، یہ تار پیرین میں

”کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے بن میں“ یا ”جشوں تار پیرین کا ، یہ تار پیرین میں“۔ یہ وہ لہجہ و طرز ادا ہے جو ایک لیا اسلوب ہے اور جو بعد میں مقبول ہو کر ، نئی نسل کے شعرا کے تصرف میں آکر اتنا عام اور ہمال ہو جاتا ہے کہ آج خود اہل نظر کو بھی نظر نہیں آتا کہ ان لوگوں کی کیا اہمیت تھی ۔ یہ سب جس پر میں لکھ رہا ہوں اور جو خوب صورت و آرام دہ ہے ، آج سینکڑوں ہزاروں بڑھتی نہ صرف اس جیسی بلکہ اس سے کہیں بہتر موزاں بنا سکتے ہیں ۔ لیکن اس بڑھتی نے کتنا عظیم تخلیقی کارنامہ انجام دیا ہوگا جس نے برسوں کی محنت ، جدوجہد اور اپنے پورے شعور کے ساتھ چلی میز بنائی ہوگی اور جو آج بھی نہایت بھولندی ، بد وضع اور ایک دلچسپ عجوبہ سی معلوم ہوتی ہے ۔ فیروز و محمود کے اسلوب کی بھی جی حیثیت و اہمیت ہے ۔ فیروز کی اسی غزل کے چند شعر اور دیکھیے :

سرو قدرت سہاوے جو تو بہار بن میں  
نازک خیال پنچا اس جیو کے چمن میں  
دو نین پر قدم قل میں فرش کر بچھاؤں  
جوں ہنس چلے اشک نے سو دھن بندے انگن میں  
جس بزم میں ابھی جھمکے میرا جو چاند سب بس  
روتا اچھوں و چلتا جشوں شمع انجمن میں  
گورہاں سہیلیاں میں سب جگہ کیاں ہارباں  
حب ساموں سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں  
فیروز جی صمد کا دیکھن جلال صوری  
پر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں

اب فیروز کی ایک غزل اور پڑھیے :

ستار بن کا سرو ہے سو خط لرا اے شہ ہری  
”سکھ بھول نے نازک دے تو حور ہے یا استری

خوبان منیں روساز توں خوش شکل خوش آواز توں  
جو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکتھن چھند بھری  
یہ انگہ ہاون ہاس کر ابھرن مکتل راس کر  
راتا مرصع کاس کر ”مکتی“ سو ہے چولی ہری  
اے لار سب سنگار سوں لگ پاللان چھنکار سوں  
جب سیج آوے لہار سوں ہوسی بدھاوا ہم گھڑی  
سو دھن کھی فیروزیا ایسے دیوانا کی کیا  
قہر کار تیں لہا رہا جیو تو اے جہ پاوری

ان غزلوں کے مزاج میں ، اوزان و آہنگ اور قافیے کے اہتمام میں جی رنگ سخن ابھرتا نظر آتا ہے ۔ اس میں گیتوں کی سی شہاس کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ ہر اکرتی الفاظ عشق کے جذبات کے ساتھ مل کر ”بٹھے ہو جاتے ہیں“ ۔ فیروز کی غزلوں میں دستور عشق بھارت ہے لیکن اس کا رخ عشق حقیقی کی طرف ہوا ہے ۔ جان ہندوی و فارسی اثرات ایک نئے توازن کے ساتھ گلے مل رہے ہیں ۔ محبوب ”حور“ بھی ہے ور ”استری“ بھی ۔ وہ ”چنچل“ ”لکھتھ بھری“ بھی ہے اور ”خوش شکل و خوش آواز“ بھی ۔ ”لار پیرین ، شمع انجمن ، سروقدی“ کا بھی ذکر ہے اور ”سامولی سکھی ، گوری سہیلی“ کا بھی ۔

”پرت نامہ“ اور فیروز کی غزلوں کی زبان پر ، جہاں فارسی اسلوب کا اثر اے ایک نئی ادبی شکل دے رہا ہے ، وہاں ہجاء و مدح کا اثر بھی نمایاں ہے ۔ یہ اثر سارے دکن و سارے شال میں ہمیں شروع ہی سے نظر آتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اہل پنجاب شروع ہی سے اس زبان کی تشکیل و تعمیر میں شریک رہے ہیں اور اس کا بنیادی لہجہ اس زبان کے بولنے والوں کے حوں سے ہی بڑھ کر بولا ہوا ہے ۔ ”پرت نامہ“ اور غزلوں کے ان چند مصرعوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اثرات کس طرح ایک دوسرے سے گھل مل کر اب اردو کے لہجے میں پورست ہو گئے ہیں :

ع :	تیں عین دستا علی کا بقیں	(پرت نامہ)
ع :	دیں جے سنے سب سیادت کے سیں	”
ع :	نہ روشن دے چنلر جوں سورقل	”
ع :	چوہا ہوا سو کی منج لہی آکھنا	”
ع :	لہا جیو نے تو ”بن ہاس ہے	”

ع : جیوں ہنس چلے لاک نے سو دھن ہنلے انکھن میں (غزل)  
 ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ہاریاں  
 ع : ہر حال اس عزم کا آکھیں خیال من میں  
 ع : سو دھن کہے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا

اس دور کی زبان اس نقطہ نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ ابھی مختلف لسانی اثرات ایک دورے کے ساتھ آنکھ بھولی سی کھول رہے ہیں۔ وہ ایک وقت نظر بھی آ رہے ہیں اور چھپ بھی رہے ہیں۔

محمود کی شاعری میں یہ رنگ سخن، یہ لہجہ اور یہ آہنگ زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے، اور اس کا ایک سبب یہ ہے کہ محمود کا کافی کلام ہمارے سامنے ہے جس کے ذریعے اس کی شاعری کا مطالعہ، فیروز کے مقابلے میں، زیادہ تفصیل کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، محمود کی استادی اور شہرت کا سبب بھی وہی تھا جو اساد فیروز کی شہرت کا تھا۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ قدیم اردو ادبی اسلوب کی سرحد میں داخل ہو گئی ہے اور فارسی اسلوب و لہجہ سے اپنے مزاج کی اولیت کو رہی ہے۔ فیروز کی طرح محمود بھی شمال سے دکن میں گیا تھا۔ وہ ایک قادر الکلام شاعر تھا جس نے اردو کے علاوہ فارسی، افغانی اور پنجابی میں بھی شاعری کی تھی لیکن اس کی اصل شہرت اردو کلام کی وجہ سے تھی :

شعر شیریں کا تیرا لے ہے رواج دکھنی منے  
 طووسیاں اپنے ہراں کے ہند میں دفتر کئے (محمود)  
 محمود کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ شہباز کا مرید تھا :  
 کہے شاہ شہباز محمود کون  
 قدم رکھ توں ہر فن سبائے ثبوت

محمود دون شہباز بولے صریح کھول  
 تن خصلتان کون چھوڑ جو پاوے وصال کون  
 ایک ”جھولنا“ میں، جو گجری کی ایک صنف ہے، شاہ شہباز کا اس طرح ذکر کرتا ہے :

نیرے تین سدا ہیں مست لالہ میرے دلکوں مار بھوش کئے  
 میرے حال کون دیکھ لے حال ہوئے لوگاں دیکھ کے مجھ غروش کئے

دیکھو پیر شہباز آکھ دیکھنے میں یاراں سب سگل مدہوش کئے  
 محمود دیکھہ مجھیاں دل متیں لیرے جیو کون پوئے اوش کئے  
 شاہ شہباز، جن کا اصل نام ملک شرف الدین بن ملک عبدالقدوس تھا، شہر احمد آباد میں رہتے تھے اور شاہ علی خطیب (خلیفہ) مخدوم قطب عالم بخاری کے مرید تھے۔ احمد آباد کا حاکم آپ سے ناراض ہو گیا تو برہان پور چلے آئے اور بادشاہ خاندیس عینا عادل خاں نے قلعہ امیر کے قریب آپ کو رہنے کے لیے جگہ دی۔ انھوں نے ۱۰ ربیع الآخر ۸۹۳/۱۵۱۷ء میں وفات پائی۔ ”مضامین حقائق و معارف میں ارشادات ان کے پت ہیں“۔ پہلے دو شعروں میں محمود نے اپنے پیر کے الہی ارشادات کا ذکر کیا ہے۔

”سب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترقیے سے معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کا سلسلہ بھی ایک واسطے سے پیر شہباز سے ملتا ہے۔ ترقیے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی متی کے پیر میاں شاہ باز ایں ہمہ چشتی گزراست“۔ اس ترقیے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاہ علی متی مثانی (م۔ ۸۹۷/۱۵۶۷ء) اور محمود کم و بیش ہم عصر تھے اور ”ملا“ وجہی سے ایک نسل پہلے تھے۔

محمود کا بیشتر کلام غزلوں پر مشتمل ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نے ”جھولنا، مرثیہ، قصہ، کبت اور دوہرے بھی لکھے ہیں۔ کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی سے اس کا گہرا تعلق ہے اور وہ فارسی اسلوب، مضامین، رموز و کنایہ کو قادر الکلامی کے ساتھ اردو شاعری میں استعمال کر رہا ہے اور اسے ایک نیا رخ دے کر ایک نئے مزاج و لہجہ سے آشنا کر رہا ہے۔ محمود کے کلام کو دیکھ کر اردو زبان کے اظہار بیان میں ایک واضح تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں غزل اتنی پوری پخت و خصوصیت کے ساتھ استعمال میں

- ۱۔ برکات الاولیا : مصنفہ امام الدین احمد، ص ۶۳۔
- ۲۔ تاریخ برہان پور : ص ۱۰۵-۱۰۸، مطبوعہ شیخ چمن کوثر ناشر کتب، برہان پور۔
- ۳۔ تذکرۂ مخطوطات : ادارۃ ادبیات اردو، ص ۳۲۳، مطبوعہ ادارۃ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن، حیدر۔
- ۴۔ تاریخ برہان پور : ص ۱۱۸۔
- ۵۔ باغیر لیلی : انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آ رہی ہے۔ ان چند اشعار سے اردو شاعری کے اس قدیم دور کے نئے رجحان، نئے اسلوب اور نئے طرز ادا کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

لرد بازی عشق کے دایم لکھا ہے کھیل نے  
محمود عاجز کون اپنا حیرت منے ششدر کیے  
جو کوئی ہمارے عشق کی حالت سنی ماہر ہوا  
چھوڑا سگل اسلام کون تیرے زلف میں کالر ہوا  
ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ ایسے چمن  
خونِ جگر کے پیر سون نہایا سو او ظاہر ہوا  
دو جگ سیتی فارغ ہو اچھے رلد و نظر باز  
محمود دیوانہ ہو بھرے تیرے دوس کا  
دق ہوں روشنی دلکوں مدد امداد روئے سون  
چراغ بے بہا روشن کئے لانی سنی ہاراں  
پرکہ محمود دنیا میں تون رسم آسز عالم کون  
اپنا شکہ مول کر بیٹھے جو تھے جج جو کے ہاراں  
گر کان ہیں تیرے کون ارے اس باغ میں گنچے سگل  
کرتے ہیں سو جیباں سنی لقاہن خاموشی تیرے  
مومن سنی اول ہے یو بے تاج کون مفرور رکھ  
یو طفل دل جج عشق کے مکتب منے پڑتا ہے  
ہے ہاٹ یو دو روز کا تو شا کمر کون باند چل  
مفرور ہو بیٹھا ہے کے اولیے طلا کاری چھجے  
تیری برہ کی فوج نے دل شہر کا کینا لوئے  
رورو کے جج محمود کا سینے اُپر کرتا ہے  
تیرے مست محمود کون لے سنا  
گنتھے لا ہوسی اس میں تیری بڑائی  
لکڑی سنی حیات ہے دنیا میں آگ کون  
منصور کون ملاحظہ کچھ ہیں ہے دار کا  
میں کنشر تعلق کون شیا تقیر ہا بمن  
دہوانے کون پروا نہیں ہے خارزار کا  
محمود کی صفت سنی محمود ہے خبر  
اس جنگ میں ہیں دسہا مجھے محمود سار کا

ایک غزل کے چار شعر اور دیکھیے :

نا کفر بچھانے دلِ حیراں و نہ دہن کون  
از نقشِ چپ و راست خبرِ تیں ہے نگین کون  
آلودہ اپنے عشق ز بیتابی عشاق  
نیں زلزلہ خاک سون غم چرخِ بریں کون  
بر چند ہوس ہے تجھے اس جنگ میں خوشال  
زہار لکو کھول اپنی چینِ جیوں کون  
ڈرنا ہوں میں اس مستِ چہ چشم سون آخر  
بے دہن کریں محمود سے محتادہ نشیں کون

یہ رنگِ سخن اس طور پر، اس شکل میں، اس جاؤ کے ساتھ ہمیں محمود کے علاوہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جس کی روانی، سلاست اور شیرینی کو اپنی شاعری میں دیکھ کر ہر دلِ قلم طلب شاہ کہہ اٹھتا ہے کہ اگر محمود میرے یہ اشعار دیکھتا تو تعجب نہیں وہ بھی بے ہوش ہو جاتا۔ یہی وہ رنگِ غزل ہے جو حسنِ شوق کے ہاں ابھرتا ہے۔ ان منتخب اشعار میں ہمیں غزل کا احساس ہوتا ہے۔ اردو غزل میں ایک نیا رجحان مائل لہتا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں لفظوں کی ترکیب اور بندش سے ایک لہجہ بے ادھرنا نسر آتا ہے اور جب ہم :ع "ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ لیں اے چمن" کا مقابلہ :ع "منصور کون ملاحظہ کچھ ہیں ہے دار کا" یا :ع "از نقشِ چپ و راست خبر تیں ہے نگین کون" یا :ع "رکھے تیرے نگہ سون حیا آشنائی" سے کرتے ہیں تو اس نئے لہجے اور نئے اسلوب کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ اب ہندوی اثرات اردو شاعری سے بھاپ بن کر اڑ رہے ہیں اور ان کی جگہ فارسی اثرات لے رہے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ فارسی اسلوب و لہجہ ہندوی اسلوب و لہجہ سے مل کر ایک ایسی نئی شکل اور تبدیلی کو جاننے لا رہا ہے جو نہ خالص فارسی ہے اور نہ خالص ہندوی۔ جس میں نہا بن بھی ہے اور اپنا بن بھی۔ محمود کے ہاں یہ دونوں اثرات مل جل کر دو زبانوں کی تحلیل کا کام کر رہے ہیں۔ محمود اس دور میں انہی تبدیلیوں کا نمایندہ و ترجمان ہے۔

وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے اور غزل کی ہیئت کو پورے طور پر استعمال میں لا رہا ہے۔ اس کے ہاں ہر غزل میں مطلع اور مقطع ملتا ہے۔ ہر غزل





خراج دینے اور اس کی پیروی کرتے ہوئے اردو شاعری کی روایت کو آج بڑھاتے رہے۔

عمود کی زبان میں قداست ضرور ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو دکنی میں ملتی ہیں۔ جیسے : ع  
”الکھیاں میریاں لکھیاں گائے“ ہمارے دیکھ میں جنو گراں“

میں اسم، ضمیر، فعل کی جمع ایک ہی طریقے سے بنائی گئی ہے یا اٹھا، اٹھے، لاپوسی، لکھو، وو، سٹنا، سٹی، سٹنا، لکھاونا وغیرہ الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی اس کے کلام پر غالب رنگ فارسی اسلوب کا ہے جو اس دور میں ایک نئے اور دلچسپ تھنے کی حیثیت رکھتا ہے اور عمود کو اردو غزل کی روایت کے معیار اول کی کرسی پر بٹھا دیتا ہے۔

”ملا“ خیالی بھی فیروز و عمود کا ہم عصر ہے جس کی ایک غزل کے علاوہ ہمیں کوئی اور چیز نہیں ملی۔ اس کی بنوائی ہوئی دو منزلی خوب صورت مسجد قلعدہ گولکنڈا کے قریب آج بھی موجود ہے جس کے کتبے کے آخری مصرعے ”از برائے آن بود تاریخ او رکن بہشت“ کے دو لفظ ”رکن بہشت“ سے سال تعمیر ۱۵۶۹/۵۹ ع لکھا ہے۔ گویا اس سال تک ہوڑھا ”ملا“ خیالی زندہ تھا۔ اور نشاطی اور سید اعظم نے خیالی کے ”صاحب کمالی“ ہونے اور اس کے قہرل کی بلند پروازی کی جس طرح تعریف کی ہے اس کا ذکر اس باب کے شروع میں ہم کر چکے ہیں۔ ایک غزل کو دیکھ کر (اور یہ بھی پہلی بار سطر عام پر آ رہی ہے) خیالی کی فارسی اہمیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ اس کی غزل میں وہی مزاج نظر آتا ہے جو فیروز، عمود اور حسن شوق کی غزلوں میں ملتا ہے۔ اس میں روای، ردیف و قافیہ کا التزام اور فارسی اسلوب کی دھوپ ہفتوی اسلوب کی چھاؤں سے اسی طرح مل رہی ہے جس طرح اس کے دوسرے ہم عصروں کے ہاں ملتی دکھائی دیتی ہے۔ غزل<sup>۲</sup> یہ ہے :

بالی سروپ سودھن جون ہوتلی نین میں  
صاحب جبال ایسے سکھیں نہ کوئی لٹکھن میں

۱۔ سب رس : حیدرآباد دکن، اگست ۱۹۴۹ ع۔

۲۔ قدیم ریاضی (قلمی)، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

منہار کے چنارے لکھنے ملیں ہی سارے  
”مکہ دیکھ“ ”سدا سارے گم ہو رہے ہیں میں“  
مجھ کیس گہونگر والے بادل پٹیاں ہے کالے  
تس مانگ کے اُجالے پٹیلیاں اٹھیاں گگن میں  
لہاریاں بیواں اٹل ہے کالا مسند کجل ہے  
جل میں لین کمل ہے ”پٹیلیاں چنور لین میں  
لاریج چول چانی تس چول آسانی  
دو چول زعفرانی اُچھے ہیں سیم لن میں  
اُچھے اُتم رچ سون دھج لے کھڑے ہیں۔ ج سون  
ٹلسے نہ مست کج سون ہوسی نہ کسی ہن میں  
مہکتے سو دوئے گلالاں جھمکتے سو چوت گلال  
کس نور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں  
یہ بول بولنا ہوں مونی سون رولنا ہوں  
اسرہت گھولنا ہوں کھٹ دودھ کے رلین میں  
فارسی میں ہے ہلالی ترک میں ہے جالی  
دکھن میں ہے خیالی، ہے شاعری کے فن میں

خیالی نے اس غزل میں قافیے کا التزام اس طرح رکھا ہے کہ ہر مصرعے میں دو قافیے ہیں۔ تین قافیے ایک سے اور چوتھا قافیہ غزل کے عام قافیے کے مطابق۔ غزل کی ہشت کا یہ روپ فیروز کی ایک غزل میں بھی ملتا ہے جس کے دو شعر یہ ہیں :

لا کے ہلک دکھ تاب میں ہوں رات دیکھیا خواب میں  
تجد مکہ بہنواں عراب میں دو لین دیوے لانا  
جہمکت جیسی لایہ ہے تجد ”مکہ منے کا لایہ ہے  
روشن نہ کہوں غورشد ہے آنکہ اور نکسی دیکھلانا

اور جی عمل حسن شوق کے ہاں بھی ملتا ہے جب وہ کہتا ہے :

خوشی مانگ لا سنارے مونی دسیں ہو قارے  
چیوں چاند سون ستارے اوکھے ہیں سیام گہن میں  
رائے لین سرنگ ہیں وو مست جون ترنگ ہیں  
کرتے اہمیں چنگ ہیں ”مکہ نور کے صحن میں

حسن شوق کی یہ غزل خیالی کی زمین میں ہے۔ اس زمین میں فیروز کی غزل کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ غزل کا یہ روپ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز، محمود، خیالی اور حسن شوق کی تخلیقی کلوشوں کے زیر اثر دکن میں غزل اپنے قدم جا چکی تھی اور ان شعرا نے اُسے ایک ایسا لیا رنگ، لیا رُخ اور لیا اسلوب و چٹکی دے دی تھی جس کی وجہ سے اُن کی استاد کی دھوم مارے دکن میں مچ گئی تھی۔ لیکن جب ہماری نظریں اس روایت کی تلاش میں اور پہچھے کی طرف جاتی ہیں تو وہاں صدیوں کی گزند نے سب کچھ دبا دیا ہے۔ شاید اب بے پچاس سال بعد ہم قدیم ادب کو، نئی کھدائیوں کے بعد، اور زیادہ بہتر طریقے پر سمجھنے کے اہل ہو سکیں گے۔ یہ سب شعرا محمد قلی قطب شاہ اور ”ملا“ وجہی کے پیش رو ہیں اور انہی کی روایت پر آنے والے شعرا اپنے کلام کی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔



### ہیرا باب

## فارسی روایت کا رواج

(۱۵۸۰ء-۱۶۱۰ء ع)

گولکنڈا میں ”ملا“ خیالی کی تعمیر مسجد (۱۵۶۹/۵۹۷۷ء ع) کے وقت محمد قلی قطب شاہ کی عمر چار سال تھی اور ابراہیم قطب شاہ کے دور حکومت میں ابھی دس سال کا عرصہ اور باقی تھا۔ بیجاپور میں علی عادل شاہ اول برسر حکومت تھا اور ہندوستان پر مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کو حکومت کرتے تیرہ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ دکن کی مشہور جنگ ”چنگ تانہ کوٹ“ کو چار سال ہو چکے تھے۔ محمود، فیروز اور ”ملا“ خیالی کی شاعری کی آواز مارے دکن میں گونج رہی تھی۔ گولکنڈا کی سرکاری زبان فارسی تھی اور فارسی زبان کے شاعر و عالیم نہ صرف قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے بلکہ اعلیٰ منصبوں پر بھی فائز کیے جاتے تھے۔ اردو زبان بازار ہاٹ میں، صوفیائے کرام کی خالقاہوں میں اور شعرائے کرام کے کلام میں نظر آ رہی تھی۔ خود ہانی سلطنت گولکنڈا سلطان قلی کی اولاد دکن کی تہذیب و معاشرت میں رچ کر اب دکنی ہو گئی تھی۔ وہ محلوں میں زیادہ تو مقامی زبانیں استعمال کرتی — اردو اور تلگو ان کی زبانیں تھیں جن میں وہ عوام و خواص سے بات چیت کرتے۔ سرکاری امور تحریری طور پر فارسی زبان میں اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح آج کل انگریزی میں لکھے جاتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ نہ صرف یورپ بلکہ ایک حد تک ایشیا بھی نشاۃ الثانیہ کے دور سے گزر رہا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۳-۱۵۶۵/۵۱۰۲-۱۶۱۱ء ع) نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ باب (ابراہیم قطب شاہ) نے اس کی تعلیم کا مقول انتظام کیا تھا۔ ملاحی ماحول کی وجہ سے حسن پرستی اس کی گہشتی میں بڑی تھی اور حسین و جمیل عورتوں کی صحبت اسے دل و جان سے عزیز تھی۔ محمد قلی قطب شاہ

۱۵۸۸ء/۱۵۸۸ء میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور تینتیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اس برعظیم کا لباس اختیار کیا۔ وہ امن پسند بادشاہ تھا اور اس کا دور حکومت سلطنتِ گولکڈا کے عروج کا دور ہے۔ اس کے زمانہ حکومت میں نئی نئی ہمارئیں تعمیر ہوئیں۔ ”چھپار منار“ جس کے ذوقِ تعمیر کا آج بھی زندہ ثبوت ہے۔ حیدرآباد کا شہر اسی نے آباد کیا۔ مدورے، کتب خانے اور نثریں بنوائیں۔ علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کو ترقی ہوئی۔ ہر امن حالات نے خوش حالی کو پیدا کیا۔ اس دور میں محسوس ہوتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیبی قوتوں کے صہارے دکن کی تہذیب کے خد و خال ایک نئے روپ میں ڈھل رہے ہیں۔ وہ نئی نئی رسمیات و تقریبات، جو قد قلی قطب شاہ نے شروع کیں، اس کی زندگی میں ہر سال ہاتھ دگی سے سنائی جاتی رہیں۔ محترم کی رسمیات، مسلمانوں کی مذہبی تقریبات جیسے عیدِ میلاد النبی، عیدِ سوری، عیدِ غدیر، عیدِ مولود علیؑ، شبِ معراج، شبِ برات، عیدِ القدر اور ہر عید کے علاوہ لوروز، ہفت، جشنِ برسات اور دوسری تقریبات بھی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں جن میں ماری رعایا دل سے درپیک ہو کر جشن مناتی تھیں۔ ان تقریبات کے موقع پر بادشاہ خود بھی نظریں لکھتا تھا۔ قد قلی قطب شاہ کا کلیات ایسی نظموں سے بھرا ہڑا ہے۔

قد قلی ایک ہرگو اور اردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اس سے پہلے بھی شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن اب کسی نے اپنا دیوان فارسی طریقے سے نہ اعتبارِ حروفِ تہجی ترتیب نہیں دیا تھا۔ اس کا اردو دیوان، جیسا کہ اس کے وارثِ تخت و تاج، داماد اور بھتیجے سلطانِ قد قطب شاہ نے اپنے منظوم دیباچے (۱۶۱۶/۸۱۰۲۵ع) میں لکھا ہے، چاس ہزار اشعار پر مشتمل تھا: مگر شاہ کہے بیت چاس ہزار دھریے وصف اہس سو کہن بہوت عار کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہی غبی صحبتوں میں وہ شاعری کی زبان ہی میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کر رہا تھا۔ طبع کی روانی میں کوئی چیز اس کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتی تھی، حتیٰ کہ بحر اور وزن کے مطابق جیسی ضرورت پڑتی تھی وہ اپنا تخلص لے آتا تھا۔ کتب میں اس نے سترہ تخلص استعمال کیے ہیں۔ کہیں ”قد“، ”قد شاہ“، ”قد قلی“، ”قد قطب“، ”قطبِ زمان“، ”قطبِ شہ“، ”قد قطبِ شہ“، ”قد قطب شہ غازی تخلص لایا ہے اور کہیں ”قد قطب شہ راجہ“، ”قد قطب شہ سلطان“، ”قطب شہ نواب“، ”معانی“، ”قطب معنی“، ”قطب معنا“

قطب، معانی اور ترکان“ باندھا ہے۔ لیکن زیادہ تر معانی، قطب، قطب شہ اور ترکان بطور تخلص استعمال کیے ہیں۔

جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، قد قلی قطب شاہ اس دور کا فرد ہے جب یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی ”نشاۃ الثانیہ“ کا دروازہ کھل رہا ہے۔ ہر سلطنت میں غیر معمولی قابلیت و صلاحیت کے حاکم نظر آ رہے ہیں اور ان سے ہر فن کے حاحبانِ کمال اور اربابِ ہنر وابستہ ہیں۔ افغانستان میں ملکہ ایلزبتھ اور شیکسپیئر و لیکن اپنے دور کے نمائندے ہیں۔ ہندوستان میں اکبر اعظم اور ابوالفضل، فیضی، ”عری“، خاندانی اور ”سلا“ عیدالقادری بدایونی مغلیہ سلطنت کی عظمتوں میں روشنی پیدا کر رہے ہیں۔ ایران میں عباس صفوی تختِ سلطنت پر مستکن ہے اور علم و ادب اور مذہب کے سامنے نئے نئے راستے کھل رہے ہیں۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی قسم کی وطنیت وجود میں آ رہی ہے۔ برعظیم کی سرزمین پر باہر سے آنے والی قومیں جہاں آباد ہو کر ایک نئے کچر میں رنگ رہی ہیں اور جہاں کی تہذیب کو ایک نیا رخ اور نیا روپ دے رہی ہیں۔ ہر عظیم کے دیسی کچر کو اپنانے میں شہنشاہِ اکبر، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گڑو اور قد قلی قطب شاہ پیش پیش ہیں۔ اسی انداز فکر سے جہاں انگلستان اور ایران میں ادب، فلسفہ و دینیات کا عہدِ زریں وجود میں آتا ہے، ہر عظیم میں بھی علم و ادب اور مذہب و فلسفہ کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ دور نئے خیالات، کو قبول کرنے کی طرف مائل ہے اور اسی لیے نئے امتزاج کے خد و خال اُجاگر ہو رہے ہیں۔

فرونِ وسطیٰ میں سماجی زندگی دو الگ الگ گروہوں میں بٹی ہوئی تھی: ایک اعلیٰ طبقہ تھا جس کا تعلق بادشاہ اور اس کے دربار سے تھا۔ یہ یورپ میں لاطینی اور برعظیم پاک و ہند میں فارسی زبان و ادب کا دل دادہ تھا۔ جہاں کا درباری شاعر، الموری و خاقانی کے تشبیح میں، قصیدے لکھتا اور سعدی و حافظ کی پیروی میں غزلیں کہتا۔ دوسری طرف عوام کا طبقہ تھا جو علاقائی زبانوں میں گیت، کبت اور دوہروں کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا۔ نشاۃ الثانیہ کے دور کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں عوامی روایت خواص کی روایت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ چنانچہ قد قلی قطب شاہ دکن کے عوام کی

۱۔ کلیات سلطانِ قد قلی قطب شاہ: مرتبہ ڈاکٹر عی الدین زور، حیدرآباد دکن، ۱۹۴۰ء، مقدمہ، ص ۳۱۔



مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آتا ہے جہاں عوام و خواص دونوں فکر و اظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس نے کثرت سے ایسی نظمیں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں۔ ہمد قلی قطب شاہ کے گیت آج بھی حیدرآباد دکن کی عورتوں کی زبان پر پڑے ہوئے ہیں۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کی پیروی میں، جو خواص کی روایت تھی، اس نے نہ صرف فارسی اصنافِ سخن، بھور و اوڑان کو اپنایا بلکہ موضوعات، نغمات، صنیات و اشارات کو بھی اپنی شاعری میں سمو دیا۔

ہمد قلی قطب شاہ نے اپنی شاعری کو صرف ادب کے مخصوص موضوعات کے دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ پوری زندگی کی ہر چھوٹی بڑی، اہم و غیر اہم بات کو شاعری کا موضوع بنایا۔ اس کی کلیات میں شاید ہی کوئی صنفِ سخن ایسی ہو جس پر طبع آزمائی نہ کی گئی ہو۔ اس میں قصیدے، مثنویاں، مرثیے بھی ہیں اور غزلیں، قطعات، نظمیں اور رباعیات بھی۔ موضوعات پر نظر ڈالیں تو مذہب، درباری زندگی، محلات کی رفک رلیاں، مناظرِ قدرت، غریبوں کی زندگی کے واقعات، حالات، ہندو مسلم رسومات، تقریبات، کھیل کود، تجارت پیشہ لوگوں کی زندگی، بچپن اور وصل کے نقشے، عشق و حسن کی وارداتیں اس کی شاعری کے دائرے میں داخل ہیں۔ اس کے کلیات کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور کا ”مختصری معارف“ ہے۔

تاریخی و تہذیبی اہمیت سے بٹ کر ہمد قلی کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں اس کی دلچسپی کے دو مرکز نظر آتے ہیں؛ ایک مرکز ”مذہب“ ہے اور دوسرا ”عشق“ ہے۔ مذہب اس لیے عزیز ہے کہ اس کی مدد سے زندگی، حکومت، دولت، عروج اور مذہبی اعزاز حاصل ہوا ہے اور عشق اس لیے عزیز ہے کہ اس سے زندگی میں رنگینی اور لذت حاصل ہوتی ہے۔ اس لیے عشق اور مذہب دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں:

امم ہمد تھی اے جگ میں سو خاقانی مسیح  
ہندہ نبی کا جم اے مسیحی ہے مطلق مسیح

صدقہ نبی کے قطب نہ جم جم کرو مولود تم  
حیدر کی برکت تھی مدام جگ اہر نوہاں کرو

ہزاراں رحمت ہے بُج پر جو حیدر کا دھریا دامن

قطب شاہ دو جگت میں سروری ہے مجھ و سرور تھی

دعاۓ امداں تھی منج راج قائم خدا زندگنی کا ہانی ہلایا

مذہب کو دنیوی کامیابی کا ذریعہ سمجھنے کی بنا پر ہی اس کی توجہ مذہبی رسوم کی طرف ہے۔ یہاں تصورِ مذہب میں اخلاق و فکر کا وہ چلو نہیں ہے جس کی بنا پر رسولِ خداؐ، حضرت علیؑ اور آلِ رسولِ علویت کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ ہمد قلی کے لیے یہ عظیم ہستیوں اس لیے عظیم ہیں کہ وہ کسی عیبی مدد سے اچھے کامیاب بنا رہے ہیں۔ اس کا مذہب، ہندوؤں کی طرح، رسمی دوجے کا ہے جس میں رسوم کی ادائیگی ہی اصل مذہب ہے۔ کلیات میں کثرت سے نظمیں مذہبی رسوم پر ملتی ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلام، جو ایک اخلاقی مذہب تھا، ہمد قلی کے دور میں، ہندو مذہب کی طرح، زندہ دلی اور مسرت کوشی کا مذہب بن گیا ہے جس میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت مختلف بُتوں کی سی ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی اندازِ فکر اچھے سرزمینِ دکن کی عوامی طرزِ زندگی کا شاعر بنا دیتا ہے اور اسی وجہ سے مناظرِ قدرت، رسومات، عیش و نشاط کی بیجانی کیفیت اور وصل و حسن اس کی شاعری کے خاص موضوع بن جاتے ہیں۔ مثلاً ان سولہ نظموں کو سامنے رکھیں جن میں قدرت کے مظاہر کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں موسم کی حالت و کیفیت کو اُن کا کیا گیا ہے۔ جہاں لیچرل شاعری کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے، برسات کے موسم کی دلچسپی بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ”قطب شاہ“ کے لیے یہ سب کچھ کووں دلچسپ ہے؟ اس کا اندازہ حسب ذیل نظم سے ہو سکتا ہے:

رُوت آیا کہاں کا ہوا راج بری ڈال سر بھولاں کے فاج  
مینہوں ہند کا لیو بت ہالیا روت ناریاں ساجیں ایکس تھی یک ساج  
کن لہنت لہرت، جوبن گرجت ہیا مکھ دیکھت کنچکی کس ایکسے آج  
لاری مکھ جھمکے جسے بیل لبیل ہاوک میں مسے اُس لاج  
کپیں بھول دیسے ستارے امداں اس زمانے کی بری ہندی آئے آج  
چوندھر گرجت ہوو مینہوں پرست عشق کے ہنسنے چمن موران کا ہے راج  
حضرت مصطفیٰ کے صدقے آنا برش کالا قطب شاہ عشق کرو دن دن راج

اس نظم میں قدرتی منظر کو بیان کیا گیا ہے، لیکن ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق، یہ بیان عورت کے حسن کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ برسات اس لیے عزیز ہے کہ وہ جنسی واولوں کو جگاتی ہے اور مذہبی جذبہ اسی تشکر کا اظہار ہے جس کی طرف مطلع میں اشارہ کیا گیا ہے۔ برسات کے خوار والی نظم میں بھی



تیرے مرے ہاؤں سکی جوں ناگ ناگن مل رہے  
صدائے لبی کرتا قطب کوٹار لہی آہار عیش

ان اشعار میں جسم سے جسم ملنے کا سارا تاثر موجود ہے۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کو "السانہ" بحث کے عنوان کے تحت جمع کیا گیا ہے۔ ان میں عشق، حسن، محبت، رقابت، رشک اور عشق و عقل کے بارے میں عام باتیں بیان کی گئی ہیں۔ یہاں ہم نئی کے فلسفہ عشق کی ایک ہلکی سی جھونک دکھائی دیتی ہے جو سراسر جنہاں و رعیتانہ ہے:

ہرم اپنا چتر جگ پر سو چھایا  
جہاں اپنا اپنی چھایا اس واکھایا  
ہرم بھول بن میں سکند ہنس سہکا  
ہرم اپنے ہات ارجح کلایا  
بھی حالان آپ پڑن جاتے ہیں  
نہیں کوئی واپسا اے پیرت کا مایا  
ہرم کے سو پیمانے سون مد ہلا کر  
ہا طاق ابرو سون جدا کرایا  
عقل کے تحت ہر ہرم تخت بیٹھا  
عشق عقل کے ہات ایسے لویا  
نہ عاشق کون کشتا ہے بن عشق یک تل  
وو عاقل مدد جن پرت سون گایا  
ہمارے سون گستا لبی صدائے قطبا  
ہرم اس کون سامنے جنے بون گایا

اس عشق میں کمی قسم کا ارفاع نہیں ہے۔ عیش ایک روزمرہ کی سی بات ہے۔ اخلاق احساس کا اس میں شائبہ لک نظر نہیں آتا، یہاں لک کہ جسانی عیش کو لبی و حل سے متعلق کرنے میں بھی اے کسی قسم کی جھجک محسوس نہیں ہوتی۔ حواس کی زندگی اس کے لیے رحمت کی زندگی ہے اور یہی اس کی شاعری کا بنیادی موضوع ہے جو طرح طرح سے اس کے ہاں رنگ دکھاتا ہے۔ اپنی شاعری کی رنگ رلیوں میں ہمہ اور علی را کو اسی انداز سے وابستہ کر لیا گیا ہے جس طرح ہندو رسمنوں میں کرشن مہاراج کو شامل کر لیا گیا ہے۔ ہم نئی قطب شاہ کی شاعری ہندوانہ رنگ (Paganism) میں رنگی ہوتی ہے۔ عورت کے حسن اور جسم سے وہ کرشن کی طرح کھیلتا ہے۔ عورت سے اس کا تعلق خالص جالباتی ہے اور یہ حالات اس تصور مذہب کا حصہ ہے جس کی اہم ترین تصاویر کرشن اور گویوں کی رنگ رلیوں میں نظر آتی ہیں۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ عیش و ہشرت کی وہ زندگی جو کرشن کے ساتھ وابستہ ہے، دراصل ہندو قوم میں جالباتی رجحان کو بھیلانے اور ترقی دینے کے لیے تھی۔ عام آدمی کے جنسی رجحان کو محض چامی سطح پر رہنے دینے کے بجائے اس میں حسن و وسرے کے عناصر کو محسوس کرانے کا یہ کامیاب ترین طریقہ تھا۔ اسی لیے اجنتا اور اپورا کے مجسمے اور تصاویر

جنسی تعلق کے مختلف آئینوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ "کوک شاستر" بھی جالباتی تربیت کا اہم علم ہے۔ ہم نئی قطب شاہ کی شاعری کے پس منظر میں جی تصویرات کام کر رہے ہیں۔ ولعت و لوسیت کے نئے زمینی تصور کے ساتھ اس دور کے مسائل کا ذہن بھی منہائی (Mylthical) ہو گیا تھا۔ ہم نئی اسی مشرب اور طرز فکر کا نمائندہ ہے۔

ہم نئی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے، صرف اس لحاظ سے نظمیں کہی جا سکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر لکھی گئی ہیں ورنہ ہر نظم فارم کے اعتبار سے غزل ہے۔ خیالات و فضا میں وہ ہندوی کلچر کا نمائندہ ہے لیکن اصناف سخن و بھور میں فارسی ادب کی پوری کردہا ہے۔ اس کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی شاعری سے پوری طرح واقف تھا۔ حافظ شیرازی کا اس کی شاعری پر اثر واضح ہے۔ انوری، خاقانی، نظامی، عنصری اور ظہیر ناریاں کے نام بھی اس کی شاعری میں آتے ہیں۔ محمود اور فیروز، جو بنیادی طور پر غزل گو شعرا تھے، کے تتبع میں وہ غزل کو بنیادی صنف کے طور پر استعمال کرتا ہے:

ہوا سر لہی غزل کہنے ہوس اس ہوتی خاطر  
دن ہے شعر بوجھو جوہاں ہم عید و ہم روز  
ایک اور جگہ کہتا ہے:

لبی صدائے قطب کو لہیا بجن اچھے ثریا سے  
لنک پر یو غزل سن سن کے ہوئے مشتری بیوش

غزل ہے اس کی دل بستگی کا سبب یہ ہے کہ غزل کا موضوع عشق ہے اور قطب شاہ کے لیے شاعری کا محرک عشق اور صرف عشق ہے۔ ہائی ہالیں دیلی حینت رکھتی ہیں یا پھر جذبہ عشق سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ:

عشق سون بولیا غزل حضرت لبی صدائے قطب  
ماں کے اوصاف میں کے صوفی کی مشرب منجے  
شعر معانی آن ہندے مونی ہیں جگ میں حسن کے  
ہر شے صدف مونی جیسا لب وار تیرے نام پر  
ہالان گھر سیاں نورلیاں واریا جو تیرے نالوں پر  
سو جائے کر اسان پر ہر اک بجن لارا ہوا

لیکن نظم اور غزل کی بہت ایک ہونے کے باوجود فرق یہ ہے کہ محبوب کی تعریف جب غزل میں آتی ہے تو یہاں محبوب مادی و حقیقی نہیں رہتا بلکہ حسن کا ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے جو بڑی حد تک مجتہد ہے اور جو مؤثر کے بجائے مذکور بن جاتا ہے۔ نظم میں وہ ایک مخصوص زندہ، جیتی جاگتی ”فارسی“ ہے جس کے حسن و جمال کی وہ واقعاتی تصویر پیش کرتا ہے۔

مجد قلی قطب شاہ حسن کا شاعر ہے۔ وہ روایتی پابندی جو تخیل کے لیے ضروری ہے، اس کے ہاں نہیں ہے مگر غزلوں میں، وہ فارسی شاعری اور حافظ کے زہر اثر، روایت کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ اس کے عشق میں درد و غم، آہ و بکا، اضطراب و ناکامی نہیں ہے۔ اس کا عشق طرب آمیز ہے۔ طلبِ وصل کی خواہش بھی چونکہ جلد ہی پوری ہو جاتی ہے اس لیے اس میں وہ گہرائی نہیں ملتی جو فراق سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں عشق کی نوعیت دراصل ”عشق بازی“ کی ہے جس کا اظہار وہ ہلار ہار کرتا ہے:

میں عاشق بیباک کھیلوں عشق بن آدھار مون

ہر ت کے لاکھ پر این دل جیو کنوں ناوار سون

ایک غزل میں وہ اپنے عشق کی تعبیر یوں کرتا ہے:

مرے مذہب کی باتاں کھول کر اب کیا پوچھینگے کو  
ہمیں جانے و مذہب اے رقیباں کیا غرض ہمکو  
’پھولوں کی شاخ پر بیٹھا ہے بھولرا لیہ‘ ہے ’جھلنا  
بھرے گا شہد سون اب تو ہمیں اللہ جیو کا جو  
اگر ’روں‘ ’روں‘ کا چھایا ہے تیرے ’مکھ‘ سور کے اوپر  
او ابراں تھی چوہے نہ ’بند‘ اس تھی دل کیا ہے خو  
کٹے بنیاد مستی کا کمن دکھ زاہد و جاہل  
کروں کعبہ میں سجدہ پر کدھر کوئی کہینگے سو  
زل تھی ہم کمن میں باری ہے اے یارِ مہمان  
عجب کیا ہے چہا کر دیو مئے منجکوں پیاں دو  
’مومیں‘ یک بات و دل میں بات یک میری نہیں ہدایت  
’میں‘ ’منگ‘ دیکھو اتک میرا کہ پکڑا لیہ کے مد تھی یو  
ہارا عشق کا مجھ سو سر تھی روشنی پایا  
اگر ہو ہود عنبر سونگھ کر دماغاں کون کروں خواہو

کروں تعریف میں کس دھات سون مہیاں کہ رنگاں کا  
’ہنوں‘ جوں کے ’ملکباں‘ کون لکھا ہے مہوہ رنگیں ہو  
بہشتی مہوے اوزان ہونے ہیں اب معانی کون  
رقیاں اے برائی دیکھ کر جاتے ہیں چمک تھی مہو

اس غزل میں مجد قلی نے اپنے مذہبِ عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عاشق کو بھونرے کے تشبیہ دی ہے۔ بھولرا جو ہر بھول پر بیٹھتا ہے، اس چوستا ہے اور اڑ جاتا ہے۔ یہاں عاشق پروانہ نہیں ہے جو اپنی جان لٹا کر دیتا ہے۔ حسن اس کے لیے ایک کیف ہے۔ عشق سے اسے فرحت حاصل ہوتی ہے۔ چوتھے، باغیوں اور ساتویں شعر میں عشقِ حقیقی کا اظہار بھی کیا گیا ہے جو حافظ اور فارسی شاعری کا اثر ہے۔ حافظ سے مجد قلی کے ذہنی قرب کا سبب یہ ہے کہ دونوں کے ہاں نشاط اور طرب کی کیفیت مشترک ہے لیکن دونوں کے ہاں سطح مختلف ہے۔ حافظ کے ہاں عشق انایت لیے ہوئے ہے اور مستی کی سطح ”رنج“ ہے۔ مجد قلی کے ہاں عشق جسمانی ہے اور مستی بہت درجے کی ہے۔

اس کی ہر غزل ایک گیت کی طرح ایک جذبے، ایک ’موڈ‘ کی ترجمان ہے۔ معلوم ہوتا ہے جیسے ایک چڑیا آئی، بھڑ پر بیٹھی اور بے ساختگی کے ساتھ ایک گیت گا کر ’بھر‘ سے اڑ گئی۔ اس کی شاعری میں ایک ایسا سرورِ راک ہے جو آج بھی پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ اس کا کلام خالص ترین، سہی شاعری کا نمونہ ہے جس میں چڑیا کا راک تو ہے لیکن لہنی شعور نہیں ہے۔ ادب صرف و محض ”اُچ“ کا لام نہیں ہے بلکہ فطری رجحانات، جب ایک خاص توازن کے ساتھ شعور کی سطح پر مل جاتے ہیں، تو وقیع ادب ظہور میں آتا ہے۔ یہ توازن خواہ روایتی اثر سے پیدا ہوا ہو یا شعور سے وجود میں آیا ہو، بہر حال ضروری ہے۔ مجد قلی قطب شاہ تک اردو شاعری اس توازن تک نہیں پہنچی تھی۔ اس کے ہاں ”امجری“ کا کوئی نظام پیدا نہیں ہوا۔ اس کی شاعری زیادہ تر ”فنیسی“ کے ذیل میں آتی ہے اور تخیل کا کرشمہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس کا کلیات جنگل میں اگے ہوئے بھولوں کا ساں پیش کرتا ہے۔ روایت سے اس کی شاعری کا تعلق ضرور ہے مگر اس کی طبع آزاد سطحی اثرات قبول کر کے وہ جاتی ہے۔

مجد قلی قطب شاہ نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور یہ اصنافِ سخن، ان کی بھر اور نظامِ عروض فارسی سے لیے گئے ہیں۔ بادشاہِ وقت کے اقبال و اقتدار نے اسے سارے معاشرے کے لیے ایک وقیع رجحان بنا دیا۔ محمود شبیرانی نے لکھا ہے کہ ”یہ فارسی عروض کی ہندی زبان میں اشاعت



تھی جس نے اردو زبان کے مستقبل میں ہمیشہ کے لیے ایک ہنگامہ خیز انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارھویں صدی ہجری (سترھویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ کا کلیات ہے۔ اس کلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان، اوزان و بحر، جذبات و تخیل اور تشبیہ و محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و تخیلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔ اس تبدیلی نے اردو زبان کے دائرے میں بے حد وسعت پیدا کر دی اور اس میں ہر قسم کے مطالب و خیالات کی ادائیگی کے لیے استعداد آگئی۔ دوروں اور مثنوی کے اوزان محدود ہیں۔ اس پر طرہ ان زبانوں کی غیر مانگی۔ جہاں فارسی کے ہیولہ نے اردو زبان کو ہر لحاظ سے مالا مال کر دیا۔ یہ انقلاب جس کا ذکر پروفیسر شیرانی نے کیا ہے، دراصل دسویں صدی ہجری میں ہی شروع ہو چکا تھا اور محمود، فیروز، خیالی اور حسن شوق نے اسے ایک رخ، ایک شکل بھی دے دی تھی۔ لیکن محمد قلی نے اسے اتنی شدت سے ابھارا کہ اس کا کلیات ان سب رجحانات کا سرکز بن گیا۔ اس کے کلام کی مقدار اور تشویش بھی قابلِ تعریف ہے۔

شاعر کی حیثیت سے وہ حسن کا پرستار ہے۔ قدرتی مناظر کا حسن، عورتوں کا حسن و جمال اور مختلف رسومات کے حسین پہلو اس کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کرشن گنہا ہے جو جنگ سے امان پا کر سُری جھا رہا ہے اور تمام جنگل کے درخت اور گویاں اس کے چاروں طرف ناچ رہے ہیں۔ وہ جالیاتی پہلو جس کو کرشن نے زندگی کی بنیاد ٹھہرایا تھا، محمد قلی کے کلام میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا کلام اپنی زلف دلی کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ وہ حافظ کا اثر قبول کرتا ہے۔ حافظ کی پت سی غزلوں کو اردو کا جامہ پہناتا ہے لیکن قفسِ نعل کی روایت کو اردو میں منتقل کرنے میں لاکھ رہتا ہے۔ ساتھ ساتھ اتنی زمین ضرور ہموار کر جاتا ہے کہ آہندہ لیلیں اس پر اپنی ہار کھڑی کر سکیں۔ وہ ایک ایسی چڑیا کی طرح ہے جیسے گانے کے صوا کوئی کام نہیں ہے، مگر اس میں وہ فنکارانہ شعور نہیں ہے جو امیر خسرو، سمدی، حافظ، عرفی، انوری، خاقانی یا مولانا روم کے ہاں ملتا ہے۔ فکری

صنعت اور فنکارانہ شعور کی کمی کے باعث وہ عظیم شاعرانہ سطح تک نہ پہنچے ہیں۔ لاکھ رہتا ہے لیکن اس کا کلام اپنے مخصوص مزاج، حسن پرستی، زلف دلی اور تقریباً چار سو سال پرانا ہونے کی وجہ سے تاریخی و تہذیبی اعتبار سے آج بھی قابلِ توجہ ہے:

ہائیاں کی بے لڑاکت بین شاعراں نہ بوجھیں

اپنا خندا قطب کون گفتار کا متاع

وہ مینہا کلام ہے مگر اس کی مٹھاس راب یا گڑ کی مٹھاس ہے جسے شکر میں تبدیل نہیں کیا جا سکا۔

(۲)

محمد قلی قطب شاہ کی تحت نشینی سے آٹھ سال پہلے ہی اکبر نے گجرات فتح کر لیا تھا اور وہاں کے اہل عام و ادب بڑی تعداد میں دکن کی ریاستوں میں چلے آئے تھے۔ گجرات سے گولکنڈا جانے والوں میں نمایاں نام شیخ احمد گجراتی کا ملتا ہے جس نے محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں دو مثنویاں پیش کیں؛ ایک ”لیلیٰ مجنوں“ جس کے ۹۹ منتشر اوراق، جن میں تقریباً پانچ سو چالیس اشعار ہیں، پروفیسر محمود شیرانی کو دستیاب ہوئے تھے اور جو اب تک احمد کے کلام کا واحد نمونہ تھے۔ اس مثنوی کا ہفہ حصہ لایا ہے۔ دوسری مثنوی ”یوسف زلیخا“ جو مجھے دستیاب ہوئی ہے تقریباً پورے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ہر طرح مکمل ہے۔ اس مثنوی سے لے کر مراد شیخ احمد کے حالات، وطن، علینیت، تعلیم، خلافت اور فنِ شاعری پر روشنی پڑتی ہے بلکہ قدیم دور کا ایک بُرگو، قادراؤنگرام شاعر بھی سامنے آتا ہے۔ شیخ احمد گجراتی کا رہنے والا تھا جس کا ذکر اس نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں بھی کیا ہے:

احمد دکھن کے خوبیاں ہوتیاں ہیں بُر ملاح

لو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے صحبا

جیسا کہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ سے معلوم ہوتا ہے، محمد قلی نے اسے ”لوازش لاند“ نامی لکھ کر بلایا اور احمد بھی بادشاہ کی سخن پروری اور دکھن کی آب و ہوا کی خوبی من کر چلا آیا۔ یہ اس کا پہلا سفر دکھن تھا۔ اس نے جیسا سنا تھا اُسے ویسا ہی پایا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ وجہ الدین علوی

کا مرید تھا اور خلافت<sup>۱</sup> بھی ان سے ملی تھی۔ ”یوسف زلیخا“ میں ۳۴ اشعار ان کی مدح میں لکھے گئے ہیں اور یہ دعائیہ اشعار اس طور پر لکھے گئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے شیخ وجیہ الدین ابھی زندہ ہیں :

الہی چھاؤں اس کی جم لہندی راکھہ جو ہیں اس چھاؤں تل عالم میں لاکھ  
غیاہ وجیہ الدین علوی کا انتقال ۸۹۹/۱۵۸۹ ع میں ہوا اور یہ قلی قطب شاہ ۸۹۸/۱۵۸۸ ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ ۸۹۸/۱۵۸۸ ع اور ۹۹۷/۱۵۸۸ ع کے درمیان عرصے میں لکھی۔ اس اعتبار سے لفظی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے بعد یہ پہلی معلوم مثنوی ہے۔ عیدل کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۰۱۲/۱۶۰۳ ع میں لکھا گیا۔ وجیہ کی ”قطب مشتری“ ۸۱۰۱۸/۱۶۰۹ ع کی تصنیف ہے۔

”یوسف زلیخا“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ احمد عربی و فارسی، لنگی و سنسکرت سے بخوبی واقف تھا اور صرف و نحو، علم بیان و معانی، علم کلام و الہیات، حکمت، فقہ اور طب پر پورا عبور رکھتا تھا۔ ”یوسف زلیخا“ میں جہاں احمد نے اپنی شاعری، معنی آفرینی اور زور کلام کی تعریف میں یہ کہا ہے کہ اگر میں شاعری میں زور و اثر دکھاؤں تو جلی کے اشعار اس کے سامنے ”ست“ نظر آئیں :

سو کُنج بالندوں کنوت پر زور ات بل

جو دیسے ست اس کا لطم اس تل

وہاں اپنی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت یہ بتائی ہے کہ وہ اپنی زبان (ہندی) میں عربی و فارسی الفاظ کو کم سے کم ملاتا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ عربی فارسی بھونیک میلاؤں  
یہ گنجری اردو کی بنیادی خصوصیت رہی ہے کہ اس نے دیسی الفاظ کو کثرت سے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ سارے قدیم گنجری شعرا اسی زبان و بیان کے گرجاں ہیں۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی گنجری اردو کے ترقی یافتہ زبان و بیان کا قابل قدر نمونہ ہے۔ یہ رجحان قطب شاہی اسلوب سے مختلف تھا جہاں شروع ہی سے فارسی اثرات اپنا رنگ جاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فیروز، محمود اور ”ملا“

خیالی اسی اسلوب کے پیروکار ہیں اور خود یہ قلی قطب شاہ بھی فارسی زبان و بیان کے اثرات کو اپنی شاعری میں قبول کر رہا ہے۔

در اصل شیخ احمد کا یہ اسلوب بجاپوری ادبی اسلوب سے قریب تھا جہاں کی زبان پر، اصناف سخن اور اوزان پر گنجری زبان و بیان کے اثرات گہرے ہیں۔ میراجی شمس العشاق، برہان الدین جامی، شیخ داؤد اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شاعری اسی رنگ و اثر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس اثر نے بجاپوری اسلوب کے رنگ کو اتنا بدلا کہ لصری تک، فارسی اثرات کے بڑھ جانے کے باوجود، یہی رنگ و اثر قائم رہتا ہے۔ ”ملا“ وجیہ کی ”قطب مشتری“ میں اور قلی قطب شاہ کے کلیات میں فارسی اسلوب، اوزان و بحر، اصناف، تشبیہ و استعارہ، صنمات و رمزیات اپنا رنگ جاتے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسے ادبی ماحول میں جب شیخ احمد نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس میں عربی و فارسی الفاظ ”کم ملانے“ کو وصف بیان جانا تو وہ اپنی ساری شاعرانہ خوبیوں کے باوجود گولکنڈا میں وہ مقبولیت و مرتبہ حاصل نہ کر سکا جو فارسی اثرات والے اسلوب کی وجہ سے وجیہ اور دوسرے شعرا کو حاصل تھا۔ فارسی رنگ سخن کی چروی اس دور کا جدید اسلوب تھا اور احمد نے نیم، سوپ، من، پنج، آرمو، کی تھی۔ اس لیے ”یوسف زلیخا“ اور ”لیلیٰ مجنوں“ جیسے کربانے نیم سننے کے باوجود اس کی آواز آہندہ نسلوں تک نہ پہنچ سکی۔ اور جیسے جیسے جدید اسلوب کی خوشبو بھلتی گئی، شیخ احمد کا نام بھی قابل ذکر شعرا کی فہرست سے خارج ہوتا گیا اور سولنے ابن نشاطی کی ”تھولین“ (۸۱۰۶۶/۱۶۵۵ ع) کے اس شعر کے :

نہیں اس وقت پر وہ شیخ احمد سخن کا دیکھتے پاندھا سو میں مد  
اس کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس جدید اسلوب نے سارے دکن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور ہندی روایت کا زور اسی کے ساتھ ٹوٹ گیا۔ بجاپور کے صنفی نے ”نصرتیہ نظیر“ (۸۱۰۵۵/۱۶۴۵ ع) لکھا تو اس بدلے ہوئے نئے سہار کا اظہار اس طرح کیا : ع

رکھوا کم سنسکرت کے اس میں بول

اور جب یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچی تو نصرتی نے ”علی نامہ“ (۸۱۰۷۶/۱۶۶۵ ع) میں لکھا کہ : ع

کیا شعر دکھنی کول جیوں فارسی

شمال میں بھی یہی تحریک زور پکڑ چکی تھی اسی لیے کبیر نے انیسویں صدی بھری

۱۔ روضہ الاولیاء، صفحہ ۱۱۴ کے حاشیے پر شاہ وجیہ الدین علوی کے ۳۴ اشعار کے نام درج ہیں جن میں ۳۱ واں نام شیخ احمد کا ہے۔

اس میں : ع

منسکرت ہے کوہ چل ، بھاشا چتا نیر

کہہ کر اسی رجحان کی طرف اشارہ کیا تھا ۔

شیخ احمد کی ”یوسف زلیخا“ فکر و احساس کے بڑے دھارے سے الگ ہونے کی وجہ سے تیزی سے زینتِ طاقِ نصایا ہو گئی ۔ اس نالندری کا احساس ہمیں دولوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے ۔ ”یوسف زلیخا“ میں وہ اپنی عظمت ، اپنی خاندانی شرافت ، معاشی فراغت اور اپنی شان و حیثیت کا ذکر کرتا ہے :

کہیں نصرتِ خدا کا کم نہ تھا منج

کد میں روزی کے ہیں کسجِ غم نہ تھا منج

نہ کد روزی کے ہیں گدڑی خلتا میں

نہ کس دروازے جا ماسب دھلتا میں

سدا منج کون خدا عزت سون راکھا

جو عزت کون میری کم کوئی لاکھا

ولے میں شاہ کا گن سن لہد کر

بتارا راکھ کر شد کی سب پر

ہوا پر اس ملک کی بھی ہوس راکھ

مکرت اس تخت کہ لک الہیا لاکھ

سنیا تھا دور تھی کبریت سخن کی

ادک پایا اہاں میرت دکھن تھی

[یوسف زلیخا]

لیکن جب اس نے ”لیلیٰ مجنوں“ کو دربارِ شاہی میں بادشاہ کے ارشاد پر پیش کیا تو ہرن چوکڑی بھول چکا تھا ۔ پریشانی روزگار نے اُسے گھیر لیا تھا اور اب وہ مختلف ”شغلوں“ میں لگ کر اپنا پیٹ پال رہا تھا ۔ ”یوسف زلیخا“ کے مذکورہ اشعار سے ”لیلیٰ مجنوں“ کے ان اشعار کا مقابلہ کیجیے اور دیکھیے وہ ۴۲۵ سے کیا کہہ رہے ہیں :

جو منج بخت کون فتح یاور ہوا

جو شد آپ تھی آپ منج یاد کر

جو میں شاہ کا اس سر پر لیتا

بھولیک پریشانی روزگار

اگرچے منجے ہے ملالت سو بار

بھولیک شغلوں میں رات دن

ولے اس دھرش کے فرمان پر

[لیلیٰ مجنوں]

”یوسف زلیخا“ میں اُس نے اپنی خوش حالی پر ناز کیا ہے اور شاہ کے گن اور دکن کی آب و ہوا کی تعریف من کر چاں آنے پر فخر کیا ہے ، لیکن ”لیلیٰ مجنوں“ میں وہ شاہ کے فرمان پر اس دھر کر حاضر دربار ہوتا ہے ۔ ”لیلیٰ مجنوں“ میں ہمیں اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ جاتی ہے ۔ اب اُس کا رنگ یہ ہے :

جو اس باغ پر شد کا داغ ہے

دھنی باغ کا شد میں باغبان

جو اس باغ سہکاو تھی جگ بھرے

سو کچ شد کون وہ تین مبارک رہو

شہنشاہ کے ارکانِ دولت جے کوئے

جکوں باغ کی باغبانی کرے

دھنی باغ کا باغبان کون نواز

جو احمد کرے اس دھر بن سنگار

سو اب شد تھی پائے ستیں سنگار

[لیلیٰ مجنوں]

اس رنگ سخن اور اسلوب کا مقابلہ ”یوسف زلیخا“ سے کیجیے تو یہ فرق اور نمایاں ہو جاتا ہے ۔ مثلاً زلیخا کے حسن کی تعریف میں وہ یوں گوینا ہے :

نہ اُس کا روپ کوئی سکے ستراون

نہ چتاری سکے چتر دیکھاون

ستراون انڑوں سو تھی چرن لگ

سکوں یہ دیکھ کس اُس کی لگے پک

پسالی خاک سر کے ہال کالے

گھسکر والے کھنڈل آسان گھالے

عجب وہ گیس خندو معرکو رہی

جو پھروں دو دہسیں دایم نیر رہی

جو ہالوں مائدہ دہسیں مالک اجل

جھمکتی ابر میں تھی چوں کے بیل

ریشانی چاند آدھا نور اداک ہوئے

جو دیسی اُس لیں چند نوری دوئے

ریشانی نور کا ریشہ سہن ہار

جو اُس میں دو دیسی عرب الدکار

رہی وہ لاک سائے مٹکھ کے ہوں

ابن انکلی اُس چند دو کئے جون

ادھر دو لال جون مرجان جونی

دس دس بٹس لکے لعل موق

دس موق ادھر چٹاں جل اسریت

دیکھو چشمے مئے موق لوی ریت

دس دس ادھر میں تھی دیسی ہوں

کلی جاسوں میں موتیاں کی پھولے جون

کمل کی پنکھڑی ہے جب انمول

جو لہوے ہار اسریت ہاس کے پھول

نیکے دو گل روشن لوسیاں درے

جو اُن کی چھاؤں پر چند سوج ہوئے

دیسی اُس مٹکھ اُپر وہ لال جو کالے

رہے حبشی بھی بٹن کے لہالے

دیسی موتیاں کیریاں سینچاں سو دوکان

عجب سینچاں جو ہے دونوں ران کھان

کھڑی گردن چندن گولدن کلا کر

کلا کتنی کتنی کٹو کل کلا کر

دیسی خوش صحن سینا صاف کوثر

بڑے دو بڑے نورانی اُس پر

بھرے ہمد رس کے دو نارنگ دیشے

بھور کب لا آئے بھل کر جویشے

تنگ پتل کمر جون ہال آدھا ک

جسوات اُس لازکی تھی باد کا دھا ک

ادک اسریت نورل لٹ آچھا

بڑا جن لاف کے بھنورے نہ پالھا

ولے اب ناف تھی زالوں کی حد تیں

نہ کچ ایسا نہ ویسا کر کہوں میں

[یوسف زلیخا]

”یوسف زلیخا“ کے اسلوب میں ہندوی روایت چھک چھک کر بول رہی ہے،

اس لیے یہ اسلوب قطب شاہی دور میں قدیم اسلوب کا نمائندہ ہے۔ ”یوسف زلیخا“

۱۶۸۴ اشعار پر مشتمل ہے۔ احمد نے اس مثنوی میں جنسی اور خسرو کی

”یوسف زلیخا“ کو سامنے رکھا ہے۔ قصے کا ڈھانچا بھی کم و بیش وہی ہے۔ بہت سے

اشعار ترجمہ ہو کر آئے ہیں؛ مثلاً باغ، محل، خواب، قہر خانہ، تریخ کائنات کے

واقعات کے اکثر اشعار مشترک ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ زبان کی قدامت کے

باوجود، اس مثنوی میں زور کلام کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں سراپا بیان کیا ہے،

منظر کشی کی ہے یا جذبات کا اظہار کیا ہے، وہاں شیخ احمد کے نام میں زور اور

توازن اظہار پیدا ہو گیا ہے۔ طویل نظم لکھنا مشکل فن ہے۔ اس میں ہمارے

قصیدہ کرنے کا ماہنامہ کرنا پڑتا ہے۔ شاعر کو مختلف موقع و محل کے مطابق شعر

کہنے، مختلف جذبات و احساسات کو بیان کرنے اور مختلف کیفیات و مناظر کے

اظہار پر قدرت ضروری ہے۔ چھوٹا شاعر طویل نظم لکھنے کی صلاحیت سے عاری

ہوتا ہے۔ شیخ احمد نے ”یوسف زلیخا“ میں اپنی شعر گوئی کی اعتماد اور صلاحیت

کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے اور اس دور میں ہم اُسے وجہی، خواہی، مقیمی اور

صنعتی کے ساتھ کھڑا کر سکتے ہیں۔ اولیت کے اعتبار سے احمد اردو مثنوی کی پہلی

روایت کا بانی ہے۔ دکن، گجرات اور شمالی ہند کی سب معلوم مثنویاں، ”قدم راؤ

ہدم راؤ“ کو چھوڑ کر، یوسف زلیخا کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں۔ یہ مثنوی اگر

گولکنڈا کے بیائے بیجاپور میں لکھی جاتی تو اُسے وہی درجہ ملتا جو خواہی اور

وجہی کی مثنویوں کو قطب شاہی دور میں اور مقیمی کی مثنوی کو عادل شاہی

دور میں ملا تھا۔ ہد ثلی قطب شاہ سے زیادہ اس اسلوب کی داد اُسے جکت گٹرو

سے ملتی۔ احمد یہ دیکھ کر کہ اُس سے کمتر درجے کے شعرا داد سخن پا رہے

ہیں، اپنی ایک منزل میں مدح ملک و چھوڑ کر، تنک کھانے کے باوجود،

شکایتِ زمانہ کی داستان رقم کرتا ہے:

مدح ملک و چھوڑ کر دل میں ہجو کوئی بھانے ہیں

کہا شعر کے مضمون میں ناکارہ حجت پانے ہیں



لاچال پر اپنی نظر کر عجب دُصربان کے چٹوٹیں  
 بے بی کی مسند کے اوپر بالندی کون کوئی بسلانے میں  
 ہی کے ہزاران کی متاع لا جان کر اصراف سوں  
 در عیش و عشرت میں جتا گولیاں سوں مل سب کھائے ہیں  
 کنچن بمن سب تھا سو آن اسکوں نا کر سک جتن  
 پیوستہ قہاریاں سوں ہو علت اہیں کون لائے ہیں  
 نا بولناں تھا شعر یو کوئی دن ہی کھسا آئے گا  
 لامق اہیں کون جبک منے بدنام کر دکھلائے ہیں  
 حق نمک کا حق بڑا حق میں کتا ہوں نہیں غلط  
 بڑکایاں کا اس نمکی بڑے بارے نمک تو کھائے ہیں  
 احمد توں چپ . . . کے تیں اس ہند ہندی کیا غرض  
 کسی کو روکھا کر بولنے قہ کون کئے فرمائے ہیں

دسویں صدی ہجری تک گجرات میں غزل کا وجود نہیں ملتا لیکن گیارہویں  
 صدی ہجری میں غزل ایک اہم صنف سخن کی حیثیت سے ابھرنے لگی ہے اور  
 دکن اس کا مرکز قرار پاتا ہے۔ یہ قلی قطب شاہ نے نظام کو بھی غزل کی  
 ہیئت میں استعمال کیا ہے۔ غزل کی اس مقبولیت کا اثر نہ صرف ان شعرا پر پڑا  
 جو گجرات میں تھے بلکہ ان پر بھی جو گجرات سے دکن یا دوسرے علاقوں میں  
 جئے گئے تھے۔ شیخ احمد بھی غزل کو روشن زمانہ کے مطابق، عورتوں سے باتیں  
 کرنے کے لیے، استعمال کرتا ہے اور اس میں محبوب کے حسن و جمال اور عشق و  
 عاشقی کے مضامین لاتا ہے۔ حسن شوق کی زمین میں احمد کی یہ غزل دیکھیے:

کہنگھٹ جب زوزری مُکھ پر تے موہن دور کر نکلی  
 مقابل ہوئے نا ہرگز اگر سور سور نکلی  
 عجب کل رات دھن سوں لوا یک معجزا دیکھیا  
 کہ سارے چاند دو فرمل سو یک چولی راہتر نکلی  
 چوہل کی جب صفت لکھنے قلم میں ہاتھ تیں لپتا  
 اہکا یک ہاتھ میں میرے قلم ہو نیشکر نکلی  
 موہن کے غم سوں گل گل کر نین سوں رات دن میرے  
 کہ ہاں ہو کے مجھ سارا کالجہ ہوو جگر نکلی

عجب کچھ حق کی قدرت ہے، نہیں دم مارنے جا کا  
 دیکھو حکمت سوں کہوں رب کی، بشر میں سے بشر نکلی  
 شکر لب لب کون تجھ احمد لکے ہے سو مگر اس نے  
 ہو پر یک ہیئت قہ مُکھ نے میٹھی ہو خوبتر نکلی

غزل میں احمد فارسی روایت کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کی غزل کا مزاج  
 وہی ہے جو دکن کے دوسرے شعرا کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔ یہ وہی روایت ہے  
 جو محمود، لبروز، خیالی، قلی قطب شاہ اور حسن شوق کے ہاں رنگ جا رہی ہے  
 اور فارسی غزل کے زہر اثر پروان چڑھ رہی ہے۔ اس سطح پر احمد اور دوسرے  
 دکنی شعرا ایک ہو جاتے ہیں۔ احمد کی مثنوی ”لیلیٰ مجنوں“ کے ۳۰۰ اشعار کے  
 علاوہ چونکہ اب تک کوئی اور چیز سامنے نہیں آئی تھی لہذا یہ بات بالکل نئی ہے  
 کہ وہ نہ صرف غزلیں کہتا تھا بلکہ عید نامے اور قصیدے بھی اس نے لکھے ہیں:  
 کھیا جو عید نامے ہوو قصیدے  
 جو ہیں وہ سب کثوت مارگ میں عیدے

[یوسف زلیخا، قلمی]

اس کی ایک اور غزل بھی ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوگی:

میٹھے چن کرے سن لا ہات کر کے سجیا  
 شیریں لبان ہو تیرے جوں شات کر کے سجیا  
 والا ہرہا جوہن پر دالی . . . دیک کر میں  
 امرت پہلاں یہ گویا ہے ہات کر کے سجیا  
 بستان میں ہے مکتل مر پر ہے زر کا آئیل  
 جھلکاٹ دیک مُکھ کا شب برات کر کے سجیا  
 دھن کے بولنے کا نہیں اعتبار مجھ کن  
 یک ہات میں دو تین کے کے گھات کر کے سجیا  
 کالان اہر موہن کے ہکھرے گئے سو زلفان  
 آبِ حیات اوپر ظلمات کر کے سجیا  
 احمد دکن کے خوبیاں ہولیاں ہے پُرسلاحت  
 تو توں دکن کو اپنا گجرات کر کے سجیا

احمد کی زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ”یوسف زلیخا“  
 اور ”لیلیٰ مجنوں“ دونوں میں روزمرہ، محاورے اور ضرب الامثال اسی طرح کثرت  
 سے استعمال ہوئے ہیں جس طرح نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دکھائی

دیتے ہیں۔ ”یوسف زلیخا“ اور ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے تقابلی مطالعے سے مفہوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں مثنویاں زبان و بیان کی ایک ہی روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ زبان و بیان کے اس مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جس میں نظامی یا احمد شاعری کر رہے ہیں، اسی زبان نہیں ہے جو صرف سو پچاس سال پہلے ہوتی ہو بلکہ اس میں صدیوں کے لسانی عمل کی تخلیقی قوتیں شامل ہیں۔ ”یوسف زلیخا“ سے یہ چند مثالیں دیکھئے :

زلیخا جلیل یوسف کن آوے      ولے یوسف نہ آگ اسکی بیہاوے  
(آگ بیہانا)  
شرم کن کا اگر خطرا کدھیں آئے      تو جوں چکنے گھڑے پر لبر ڈھل جائے  
(چکنے گھڑے پر ہانی ڈھلنا)  
سو جوں نکلی پکاک بات پر بات      کنہن لائی کچ اپنا دکھ ہی اس سات  
(بات پر بات)

جی نہیں بلکہ فارسی امثال بھی ترجمہ ہو کر آتی ہیں۔ جیسے :  
بڑے لوکان تھی ایسی سچ خبر ہے      کہ دیکھے ہو سنے کوں جو اثر ہے  
اس میں ”ضہدہ کے بود مائیدہ“ کا ترجمہ کیا گیا ہے۔  
اسی طرح :

جیسے یس چڑ رہا ہوئے جیو ادھر مائہ  
دیساور لرہیں آوے لگ رہے کائہ

میں ”نا قریان از عراق آوردہ شود مارگزیدہ مردہ شود“ کی طرف اشارہ ہے۔  
معرض کہ مختلف اثرات کے شیر و شکر ہونے سے چلے زبان و بیان کی کیا  
حالت و کیفیت ہوتی ہے، اس کے لیے بھی نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“  
کی طرح، احمد کی مثنویوں خصوصاً ”یوسف و زلیخا“ کا مطالعہ ماہرانہ لسانیات  
کے لیے خاص دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔

گجرات اور دکن کی ادبی روایت کے یس منظر میں شیخ احمد کی دونوں  
مثنویوں — یوسف زلیخا، لہئی مجنوں — اور اس کی غزاؤں کو دیکھئے تو وہ قدیم  
اردو ادب میں ایک دوراے پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں قدیم اسلوب (ہندوی اسلوب)  
کا ڈوبتا ہوا ستارہ اور جنید اسلوب (فارسی اسلوب) کا طلوع ہوتا ہوا سورج  
ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ اس کے ہاں گجری اور دکنی ادب کی روایت و اسلوب  
ایک وقت ایک دوسرے سے الگ اور ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن و  
پورے طور پر نہ ادھر کا رہتا ہے اور نہ ادھر کا۔

☆☆☆

## چوتھا باب

## فارسی روایت کا عروج نظم اور نثر میں

(۱۵۸۰ء—۱۶۲۰ء)

شیخ احمد کی حیثیت گولکنڈا کے ادب میں ایک جزیرے کی سی ہے، لیکن  
”ملا“ وجہی قطب شاہی ماحول کا پروردہ اور اسی تہذیب میں پلا بڑھا تھا۔  
قطب شاہی تہذیب کے اسی ماحول میں ”ملا“ اسد اللہ وجہی<sup>۱</sup> (م۔ ۱۰۷۰/۱۶۵۹ء)  
کی آواز گولکنڈا کی فضاؤں میں گونجتی سنائی دیتی ہے۔ ”ملا“ وجہی، پند تلے  
قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا بھی تھا اور بادشاہ کی طرح ”ہر گو و رند“  
شاید باز بھی۔ وہ فارسی کا شاعر بھی تھا اور اردو شاعری اور نثر میں بھی اس  
نے اپنے کمال فن کا اظہار کیا ہے۔ فارسی کلام میں اس کا مجلس ”وجہی“ بھی  
آیا ہے اور ”وجہی“ و ”وجہہ“ بھی۔ ”قطب مشتری“ میں ہر جگہ تخلص وجہی  
آیا ہے لیکن ”سب رس“ میں ہر جگہ وجہی لکھا ہے۔ ”حدیقۃ السلاطین“<sup>۲</sup> میں  
بھی اسے ”ملا“ وجہی شاعر دکنی“ لکھا ہے۔ مولوی عبدالحق<sup>۳</sup> کا بیان ہے کہ  
”حدیقۃ قطب شاہی“ میں اسے ”وجہی“ لکھا گیا ہے۔ اس زمانے میں ایک ہی  
لفظ کا املا مختلف طریقے سے لکھا جاتا تھا۔ کبھی خود شاعر ضرورت شہری سے

۱۔ دیوان وجہی، فارسی خطوطہ کتب خانہ سالار جنگ میں یہ شعر اس کے نام  
و تخلص پر روشنی ڈالتا ہے :

اسم اسد اللہ وجہی است تخلص آرائی و کلیہ بازار کلام است  
۲۔ حدیقۃ السلاطین : ص ۱۳۰، ”ملا“ نظام الدین احمد، ادارۃ ادبیات اردو،  
حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء :

۳۔ مقدمہ ”قطب مشتری“ : ص ۴۰۔ ۵، مطبوعہ المبنی ٹرڈر اردو کراچی،  
۱۹۵۴ء۔

اور کبھی کاتب جس طرح چاہتے تھے لکھ دیتے تھے۔ ”قطب مشرقی“ اور ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بات پابہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ دونوں تصانیف ایک ہی شخص کی ہیں جسے آپ وجہی کہیں یا وجہی کے نام سے پکاریں۔ وجہی کے بچپن میں محمود، فیروز اور خیال کی شہرت، لئے طرزِ سخن کے باعث، سارے گولکنڈا میں پھیل چکی تھی۔ ”سب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترقیبے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہی چشتی کے ہر شاہ علی متی کے ہر میاں شاہ باز ابنِ عہد چشتی گزراست“۔ علی متی ۸۹۷ھ/۱۵۶۷ء میں وفات پاتے ہیں اور محمود کے ہر میاں شاہ باز ۹۳۴ھ/۱۵۲۷ء میں۔ گویا وجہی شاعروں کی اس لسل و روایت سے تعلق رکھتا ہے جو محمود اور فیروز کے فوراً بعد ابھری۔ یہ روایت ”یروزی فارسی“ کی روایت تھی جس میں فارسی اسالیب، اصنافِ سخن اور محور کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیا جا رہا تھا کہ شاعری میں سلاست ہونی چاہیے۔ شعر میں ربط ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ شاعری میں استعمال کرنے چاہیے جنہوں اسانڈہ استعمال کر چکے ہیں۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ شاعری کی خوبی ہے۔ الفاظ منتخب اور معنی بلند ہونے چاہیے۔ وجہی نے ”قطب مشرقی“ میں انہی باتوں کو شاعری کی جان بتایا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وجہی دوسرے دکنی شعرا کی طرح، صرف دکنی معاصرین سے اپنا مقابلہ نہیں کرتا، بلکہ سارے ”ہندوستان“ کے شعرا سے کرتا ہے :

نہ نہجے نہ لہجہ ہے گُن گہاں میں سو طوطی سنج ایسا ہندوستان میں

”سب رس“ میں بھی وہ اپنی زبان کو ”زبانِ ہندوستان“ کہتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وجہی شاہی ہند کی زبان کی اس روایت کی پیروی کر رہا تھا جو فیروز و محمود کے ہاتھوں (یہ دونوں شاہی ہند کے رہنے والے اور اسی زبان کے پیروکار تھے) دکن میں پروان چڑھی تھی۔

ایز نشاطی نے ”پہولین“ ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء میں لکھی اور اُن اسانڈہ کرام کا ذکر کیا جو اُس وقت وفات پا چکے تھے۔ ”پہولین“ میں وجہی کا نام نہیں ملتا لیکن ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء میں جب طبعی ”پیرام و گل اندام“ لکھتا ہے تو وہ وجہی کو اُسی طرح خواب میں دیکھتا ہے جس طرح وجہی نے فیروز کو خواب

۱۔ تذکرہ مخطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو ص ۳۴۳، ادارۂ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد دکن، جلد ۳۔

میں دیکھا تھا اور اُس کے کلام کی داد دی تھی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وجہی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ء کے بعد اور ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء سے پہلے وفات پا چکا تھا۔ برویسر زور نے وجہی کا سالِ وفات ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ء کے قریب متعین کیا ہے۔

وجہی سے کئی تصانیف یادگار ہیں۔ ”دیوانِ وجہی“ (فارسی) کا مخطوطہ کتب خانہ سرسار جنگ میں محفوظ ہے۔ مشہور ”قطب مشرقی“ (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ء) اور تر میں ”سب رس“ (۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء) شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے علاوہ قدیم بیاضوں میں چند غزلیں بھی ہماری نظر سے گزریں جو ”قطب مشرقی“ اور ”سب رس“ کی غزلوں کے علاوہ ہیں۔ ایک اور تصنیف ”تاج الحقائق“ بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو ذہناً وجہی کی تصنیف نہیں ہے۔ کہیں کہیں سب رس اور تاج الحقائق کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی لاویل ہر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا۔ ”تاج الحقائق“ کے مصنف ”وجہی الدین“ ہیں جن کی بات کو ”خدا کی بات“ کہا گیا ہے۔ ”تاج الحقائق“ کی ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ :

”کلام مولانا وجہی الدین“۔۔۔ جنو کی بات خدا کی بات میں مند۔

کتاب تاج الحقائق، رواج الحقائق، سراج الحقائق، معراج الحقائق، جس کتاب کو مطالعے کرنے کے خدا یک پایا جائے، وہی کتاب کو سب کتاباں ہر فائق۔ عشق سر ذات ہے، عشق خلاصہ موجودات ہے، عشق صاحبِ کائنات ہے۔ جان ہی عشق ہے ہر عشق کی بات ہے۔۔۔ عاشق کون اس سات چیز نے بنا (منج) کرے، خدائے تعالیٰ اُسے اس دلیا میں نے فنا کرے۔“

اس کتاب (تاج الحقائق) کو ۱۲۷۴ھ/۱۸۵۷ء میں سید ابصار علی شاہ، ایئر سید

۱۔ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو، جلد اول، ص ۳۸۰، مطبوعہ علی گڑھ یونیورسٹی ۱۹۶۲ء۔

۲۔ نیاز فتح پوری مرحوم نے مجھے بتایا تھا کہ ”کلیاتِ وجہی“ کے نام سے ایک مخطوطہ نیشنل میوزم کراچی پاکستان میں موجود ہے جو باوجود کوشش کے مجھے نہ مل سکا۔ (جعل حالہ)

۳۔ تاج الحقائق: (قلمی)، انجمن ترقیِ اردو پاکستان، کراچی۔

اکبر علی شاہ قادری نے عام فہم زبان ہندی میں لکھا اور اس کا سبب تالیف آخر میں یوں بیان کیا :

”یہ کتاب حضرت مولانا وحید الدین صاحب قدس سرہ نے دکنی زبان میں کہی تھی ، سو اس کے الفاظ دکنی پر شخص کی سمجھ میں برابر نہیں آتے تھے ۔ سو اس فقیر الحقیق نے ہر تو سے ہزگوں کے اس رسالہ دکنی کو ہندی زبان میں ، جو روح حسن اللہ کا ہے ، لکھا کہ اس زبان ہندی سے بڑھ کر سمجھیں اور فہم ہوں ۔“

ان شواہد کی روشنی میں ”تاج الحقائق“ کو ”ملا“ وجہی سے منسوب کرنا ”غنی الدہیر“ ہے ۔

وجہی کی ”قطب مشنری“ (۱۸۰۱ء/۱۶۰۹ع) اردو کی قدیم ترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ نظامی کی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ ہمینی دور کی تصنیف ہے جس کا زمانہ تصنیف ۱۸۲۵ء-۱۸۳۹ء/۱۲۱۱-۱۲۳۵ع کا درمیانی زمانہ ہے<sup>۱</sup>۔ احمد گدائی کی ”وقف زائدا“ جو بعد ہی قطب شاہ کے سامنے پیش کی گئی تھی ، ۱۸۹۸ء/۱۲۰۳ع سے چلنے کی تصنیف ہے ۔ لیچاپور کے عبدل کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۹۰۳ء کی تصنیف ہے ۔ لیکن ان سب مثنویوں کو سامنے رکھ کر جب ہم ”قطب مشنری“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ انکوری ہوئی اور جدید اسلوب کی روایت سے قریب تر نظر آتی ہے ۔

”قطب مشنری“ بعد قلی قطب شاہ اور ”مشنری“ کے عشق کی داستان ہے اور اس بناسبت سے اس کا نام ”قطب مشنری“ رکھا گیا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے یہ مشنری وہی ہے جو بھاگ منی کے نام سے مشہور تھی اور اپنے رقص و موسیقی اور حسن و جمال کی وجہ سے شہرت رکھتی تھی ۔ بعد قلی زمانہ شہزادی میں اس پر عاشق ہوا اور چونکہ یہ ایک رقاصہ تھی اس لیے بدنامی کے ڈر سے چھپ چھپ کر سننا تھا ۔ لیکن عشق کہاں چھپتا ہے ؟ خوشو کی طرح سارے عالم میں پھیل جاتا ہے :

جداں نے جو پیدا ہوا ہے ہو چک بھرت کوئی چھپا لیں سکيا آج لک  
بھرت لکيا ہے جسے بھوکا نیں کوچ پروا اے جو کا  
بیان بادشاہی خلاسی اے ہو بدنامی لیں ، لیک نامی اے

مواقی ہے رسوائی یاری منے کہ عاشق کون عزت ہے خواری منے  
بھرت میں ہوتا جہاں جگ امیر برابر ہے واں پادشاہ پور فقیر  
[قطب مشنری]

ابراہیم قطب شاہ کو معلوم ہوا تو بیٹے کو سجدہ پایا لیکن جب جنون عشق کی یہ خبر ملی کہ طفیلی کے زمانے میں بھی ، جب دریائے موسیٰ کے آس پار جانے کے محام راستے مسدود تھے ، شہزادے نے اپنی محبوبہ سے ملنے کے لیے دریا میں گھوڑا ڈال دیا ہے ، تو اس نے نہ صرف دریائے موسیٰ پر پل بنوا دیا بلکہ خاموش بھی ہو رہا ۔ ۱۵۸۸ء/۱۵۸۰ع میں بعد قلی قطب شاہ تخت پر بیٹھا تو بھاگ منی کے بھاگ اور بھرے ۔ ان کے معاصر فرشتہ نے لکھا ہے کہ ”بادشاہ بر قاضیہ بھاگ منی عاشق شدہ ہزار ہزار ملازم اور گردانیدہ“<sup>۲</sup>۔ ”کوچہ عرصے کے بعد بھاگ منی کو اپنے حرم میں داخل کر لیا اور ”مشنری“ کے نام سے لوازا اور پھر ”حیدر محل“ کا خطاب عطا کیا ۔ کلیات بعد قلی میں مشنری پر دو نظموں کے علاوہ کئی اور اشعار ہیں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں<sup>۳</sup>۔ وجہی نے اس قصے کو داستان کا رنگ دے کر اپنی مثنوی ”قطب مشنری“ کا موضوع بنایا ہے ۔

پروفیسر زور نے مشنری کا سال وفات ۱۶۰۹ء/۱۱۰۶ع قیاس کیا ہے ۔ وجہی نے اپنے ایک شعر میں واضح کیا ہے کہ اس نے مثنوی کو صرف بارہ دن میں ۱۶۰۹ء/۱۱۰۸ع میں مکمل کیا ہے :

تمام اس کیا دیس ہارا منے ستہ یک ہزار پور الہارا منے  
یہ بات قابل توجہ ہے کہ خود بادشاہ کو اس عشق مثنوی کا پیر بنانا بادشاہ کی اجازت یا حکم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا ۔ غالب گمان یہ ہے کہ کسی انتہائی جذباتی عالم میں بادشاہ نے اپنے دربار کے ملک الشعراء فرمائش کی ہوگی کہ اس کے اور مشنری کے عشق کو مثنوی کے پیرائے میں اس طور پر لکھیں کہ قطب ، مشنری اور ان کا عشق امر ہو جائے ۔ ظاہر ہے کہ جب بھاگ منی ”مشنری“ اور ”حیدر محل“ بن گئی تھی اور بادشاہ کے جنون عشق کا یہ عالم کہ ایک لپٹا شہر ہما کر اس کا نام چلے بھاگ نگر اور حیدر محل کے خطاب کے بعد

۱۔ تاریخ فرشتہ : (فارسی) ، ص ۱۷۳ ، مطبوعہ نول کشور پریس ، لکھنؤ ۔

۲۔ مقدمہ کابلات سلطان بعد قلی قطب شاہ ، ص ۷۹-۸۷ ۔

۳۔ ایضاً : ص ۸۸ ۔

۱۔ تاج الحقائق : (نہلی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو : جلد اول ، مرتبہ المر امروہوی ، ص ۳۷۱ ۔



حیدرآباد رکھ دیا تو وجہی کے لیے اُسے رقصہ کے روپ میں دکھانا مناسب نہیں تھا۔ اس لیے وجہی نے مشنری کو بنگالہ کی شہزادی بنا دیا جسے خواب میں دیکھ کر ہمدانی عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن سالہ سالہ مشنری کی چھوٹی چن کی آواز کی اتنی تعریف کی گئی ہے کہ لعل داؤدی بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ نہلکہ دریا کا قصہ بھی مشنری میں موجود ہے جو دریائے موسیٰ کو طیفانی کے زمانے میں پار کرنے کا داستان روپ ہے۔ مشنری میں اس گھوڑے کا بھی ذکر ہے جس پر بیلہ کر بادشاہ دریا کو پار کرتا ہے، لیکن یہاں یہ گھوڑا ”نرنگ بادشاہ“ بن کر سامنے آتا ہے۔ غرض کہ وجہی نے مشنری میں داستان کے وہ سارے عناصر ایک جا کر کے انہیں ایک ایسی شکل دے دی ہے جو اڑنہ وسطیٰ کے داستان رنگ سے مل گئی ہے۔ اس طرح بادشاہ کے عشق کا قصہ بھی بیان ہو گیا اور داستان کی روایت بھی اپنے سارے عناصر ترکیبی کے ساتھ باقی رہی۔ مثلاً قدیم داستانوں میں کم و بیش یہ عناصر ضرور ملیں گے :

- (۱) اکاوتا شہزادہ کسی دور دراز ملک کی شہزادی کے حسن و جمال کی تعریف سن کر، یا خواب میں دیکھ کر، عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ عشق مجنون و لرباد کے عشق سے کسی طرح کم نہیں ہوتا۔
- (۲) عشق کی آگ میں جل جل کر جب شہزادے کی حالت غیر ہو جاتی ہے تو بادشاہ سے اجازت لے کر وہ شہزادی کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔

- (۳) راستے میں طرح طرح کی مشکلات، آفات، مصائب سے دوچار ہوتا ہے۔ دیہ زادوں سے جنگیں ہوتی ہیں، جادوگروں کے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے لیکن شہزادہ اپنی بہادری، استقامت، محبی اسداد اور جذبہ عشق سے ان سب کا مقابلہ کرتا شہزادی کے ملک میں جا پہنچتا ہے۔

- (۴) کسی نہ کسی طرح شہزادی تک اُس کی رسائی ہوتی ہے۔ شہزادی بھی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

- (۵) پھر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور شہزادہ کلیں و کلنگز اپنے ملک کو لوٹتا ہے۔

داستان کا یہی ڈھانچہ کم و بیش یہی ہوتا ہے لیکن جزئیات میں فرق ہوتا ہے جس سے ہر داستان کا رنگ دوسری داستان سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہی

سب عناصر ”قطب مشنری“ میں موجود ہیں۔ ”قطب مشنری“ کا قصہ بھی یوں شروع ہوتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے کوئی بیٹا نہیں تھا۔ دعاؤں کے بعد ایک چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ جوان ہوا تو اُس کے حسن اور بہادری کی دھوم مچ گئی۔ ایک رات خواب میں اُس نے ایک بڑی رو کو دیکھا اور ہزار جان سے خوابوں کی شہزادی پر عاشق ہو گیا۔ اب جو آنکھ کھلی تو عجب عالم تھا۔ سوائے رونے کے اُسے کوئی چیز نہیں بھائی تھی۔ بادشاہ کو معلوم ہوا تو پتہ پریشان ہوا۔ شہزادے کے لیے کرنالک، گجرات، چین و ماچین اور ایران کی دوشیزاؤں کو جمع کیا اور کہا :

قطب شاہ کون جیکونی دیکھنے کی بڑا مرتبہ سب میں وو ہانے کی لیکن شہزادے پر کسی کا جادو نہ چلا۔ بادشاہ نے شہزادے سے کہہ کر بد کر پوچھا تو اُس نے اپنے خواب کا واقعہ سنایا۔ اب تو بادشاہ کو اور فکر دامن گیر ہوئی۔ اُس نے مشورے کے لیے ”عطارد“ کو طلب کیا۔ عطارد اپنے زمانے کا لائق معتمد اور ساری دنیا کا سفر کئے ہوئے تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر عطارد نے کہا کہ اس وقت دنیا کی حسین ترین دوشیزہ بنگالے کی شہزادی مشنری ہے۔ اُس کی ایک بہن زہرہ ہے جو حضرت داؤد سے زیادہ خوش العنان ہے۔ اُس نے کہا کہ مشنری کی ایک تصویر بھی اُس کے پاس ہے۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ چہان گیا کہ یہ وہ بادشاہ نے شہزادے کو دکھائی۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ چہان گیا کہ یہ وہ خوابوں کی بڑی ہے۔ اب شہزادہ اور عطارد سوداگر بن کر سفر پر روانہ ہوئے ہیں۔ دوران سفر میں مصائب جھیلنے ہیں۔ کبھی طوفانِ ہلا خیز میں بھنس جاتے ہیں، کبھی چاڑ جیسے اڑدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، کبھی عامل و عابد سے ملاقات ہوتی ہے اور کبھی بادشاہِ مغرب کی بیٹی سے۔ چلتے چلتے ایک ایسے مقام سے بھی گزرتے ہیں جہاں ایک راکس رہتا تھا۔ شہزادہ اس کے قلعے کی طرف جاتا ہے تو وہاں اُسے ایک آدم زاد ملتا ہے۔ وہ اُسے بتاتا ہے کہ یہ راکس جہاں بھی آدم زاد کو دیکھتا ہے، پکڑ لیتا ہے۔ اُسے بھی اُسی نے قید کر رکھا ہے اور وہ حلب کے بادشاہ سلطان خان کے وزیراعظم احد خان کا بیٹا ہے۔ مرغ خان نام ہے۔ خواب میں ایک بڑی رو کو دیکھ کر عاشق و دیوانہ ہو گیا ہے اور اُسی بڑی رو کی تلاش میں، جس کا نام زہرہ ہے اور جو بنگالہ کی شہزادی ہے، نکلا ہے۔ جو لوگ ساتھ لے کر وہ دعا دے گئے۔ اب میں اکیلا اس خرابے میں قید ہوں۔ پوچھنے پر ہمدانی نے اپنا حال بیان کیا اور کہا کہ اب ہم دونوں دوست ہیں اور ان دو جھیلوں کی طرح ہیں جو ایک ہی جال میں بھنس گئی ہیں۔ ابھی یہ

ہائیں ہو ہی رہی تھیں کہ سانچے سے واکسی آنا دکھائی دیتا ہے۔ شہزادہ آہد الکوسی کا حصار بالحصان ہے اور جنگ کر کے واکسی کو قتل کر دیتا ہے۔ اب یہ پھر سفر پر روانہ ہوتے ہیں اور ”قطبہ گستان“ میں پہنچتے ہیں جو بڑیوں کا علاقہ ہے۔ یہاں سہتاب پری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور شہزادے کو محل میں بلواتی ہے۔ شہزادہ دوران ملاقات واکسی کو ہلاک کرنے کا واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ سن کر سہتاب پری خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ آج وہ ابھی آزاد ہو گئی ہے۔ اس پر محفل عیش کا حکم دیا جاتا ہے اور شراب کا دور چلتا ہے۔ مثنوی میں وجہی یہ شعر لکھتا ہے :

کہ معشوق جان نہیں وہاں بھائے کیوں

پھیلا پھیلا ہن پھیلا جانے کیوں

جد قلی قطب شاہ کی مشہور غزل کا یہ شعر بھی نظر میں رہے :

ہا باج پھیلا پھا جائے نا ہا باج ایک آہل جیا جائے نا

شہزادہ سہتاب پری کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہوتا ہے تو عطارد، قطب شاہ سے ہنگالہ جانے کی اجازت طلب کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ جلد شہزادے کو وہاں بلوا لے گا۔ عطارد ہنگالہ پہنچتا ہے اور شہزادی کے محل کے قریب ایک جگہ لے کر مصوری شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کہلے لب کی شہرت سارے ملک میں پھیل جاتی ہے اور مشتری اسے بلوا کر محل کو آراستہ کرنے کا حکم دیتی ہے۔ عطارد دن رات لگ کر محل کو آراستہ کرتا ہے۔ مشتری دیکھتی ہے تو دنگ رہ جاتی ہے۔ اتنے میں اس کی نظر ایک تصویر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر مشتری دیوانی سی ہو کر بوچھٹی ہے کہ یہ کس کی تصویر ہے؟ عطارد بتاتا ہے کہ قطب شاہ کی تصویر ہے لیکن ایک ہری اس پر عاشق ہو گئی ہے۔ مشتری یہ سن کر رونے لگتی ہے۔ عطارد یہ دیکھ کر کہتا ہے کہ وہ آئے جلد بلوا دے گا اور شہزادے کو بلوانے کے لیے آدمی بھیجتا ہے۔ جیسے ہی شہزادے کو اطلاع ملتی ہے وہ سہتاب پری سے اجازت لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ سہتاب اسے بطور نشانی ”قرنگ بادیا“ دیتی ہے۔ ہنگالہ پہنچ کر مشتری سے ملاقات ہوتی ہے۔ شراب کا دور چلتا ہے اور دونوں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ عطارد کو کہنا پڑتا ہے کہ اے شہزادے :

تیرا مال ہے تون اناول نہ کر

شہزادہ مرغ خان کا حال بھی بیان کرتا ہے اور طے ہوتا ہے کہ زیرہ سے شادی کر کے ہنگالہ کی بادشاہی مرغ خان کو دے دی جائے۔ اس کے بعد قطب شاہ

مشتری کے ہمراہ دکن روانہ ہوتا ہے اور وہاں ان دونوں کی دھوم دھام سے شادی ہوتی ہے اور باپ اپنی سلطنت قطب شاہ کو دے دیتا ہے۔ وجہی نے وصال کا جو بھرپور نقشہ رمزیہ انداز میں کھینچا ہے وہ اردو شاعری میں یکتا اور بے مثال ہے۔

اب اس قصے کو داستانوں کے عام مزاج و ہنس بے ملا کر دیکھیے تو اس میں سوائے جزئیات کے کوئی لڑکی نظر نہیں آئے گا۔ یہ عمل قرون وسطیٰ کے سارے ادبیات میں، تہذیبی لڑکی کے ساتھ، یکساں ملے گا۔

یہ مثنوی موجودہ شکل میں نامکمل ہے اس لیے قصے کے آثار چڑھاؤ، قیور اور ارتقا کا پورا رنگ سامنے نہیں آتا لیکن اس کے باوجود ”قطب مشتری“ شاعری کے اس معیار پر پوری اترتی ہے جس کا اظہار مثنوی کے ابتدائی حصے میں ”در شرح شعر گوید“ اور ”وجہی تعریف دھرم خود گوید“ کے تحت کرتا ہے۔ اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت روانی و ربط ہے۔ ایک شعر دوسرے شعر میں اس طرح بہت ہے جسے ایک زنجیر کی مختلف کڑیاں۔ امی وجہ سے اسے روانی اور تیزی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ داستانی مثنوی میں رواق اور جاؤ کا تخلیقی عمل مثنوی کی کلیماں و اثر آفرینی کے لیے ازیں ضروری ہوتا ہے۔ جب ہم نے مثنوی کے چند حصوں کو ایک ایسے شخص سے پڑھوا کر سنا جس کی مادری زبان دکنی تھی، تو وجہی کے لہجے کے سبھاؤ اور قیور کے آثار چڑھاؤ سے نہ صرف قصے میں دلچسپی بڑھ گئی بلکہ شعر کی موسیقی و آہنگ نے بھی ہمیں متاثر کیا۔ زبان کی تداوت اور اجنبیت کے پردے اٹھ گئے، شعریت کا احساس گہرا ہو گیا اور زبان و بیان سلیس نظر آنے لگے۔ ”قطب مشتری“ کی سلاست کا احساس اس وقت اور ہو سکتا ہے جب اسے اس دور کے دوسرے شعرا کے کلام کے ساتھ پڑھا جائے۔ اس وقت یہ بات محسوس ہوگی کہ یہاں زبان و بیان لکھ رہے ہیں، زبان سنجھ کر صاف ہو رہی ہے۔ الفاظ میں جذبہ و معنی کو سمیٹنے کی قوت بڑھ رہی ہے اور ”پرووی فارسی“ کی روایت تیزی سے فاصلے طے کر رہی ہے۔

”قطب مشتری“ میں ایک فنکارانہ شعور کا بھی احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کرنے سے پہلے جانتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے؟ یہ شعور ہمیں جد قلی قطب شاہ کی شاعری میں نہیں ملتا۔ وہ ایک چڑیا کی طرح گانا چلا جاتا ہے لیکن وجہی کے ہاں یہ شعور، شعر کو بنانے سنارنے پر

زور دینے کے عمل میں، نظر آتا ہے۔ ایک جگہ خود بھی کہتا ہے :

اگر خوب محبوب جیوں سو رہے ستارے تو نورِ علیٰ نور ہے  
تقدیری عمل کے اس شعور نے وجہی کے ہاں سلاست بیان کو پیدا کیا ہے۔  
آج ”قطب مشتری“ صرف تاریخی اہمیت کی حامل ہے لیکن جب اسے آج سے تقریباً  
چار سو سال پہلے کے دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور اس کا مقابلہ اس دور کی  
شاعری سے کرتے ہیں تو وجہی قدیم دور میں صرف اول کا شاعر اور یہ مشوی اس  
دور میں ایک کارکنہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ دور گولکلا میں فارسی رنگ و آہنگ  
کی جذب پذیری کا دور ہے۔ تہذیب کا یورپی ڈھانچا اور اس کا باطن دونوں  
فارسی طرز احساس کو تہری سے قبول کر رہے ہیں۔ وجہی فارسی طرز احساس کی  
اسی روایت کے ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے جو آگے چل کر ولی دکنی  
کی روایتِ ریختہ سے حاصلی ہے۔

”قطب مشتری“ نہ صرف نئی روایت، مثنوی کی ہیئت، قرون وسطیٰ کے  
داستانوی مزاج، نئے رنگِ سخن اور زبان و بیان کے جدید اسلوب بلکہ شاعری کے  
اعتبار سے بھی قابلِ قدر تصنیف ہے۔ اس میں جذبات و احساسات کو موزوں الفاظ  
اور خوب صورت تشبیہات کے ذریعے پیش کرنے کا عمل ملتا ہے۔ حسبِ ضرورت  
منظر کشی بھی ہے اور بات کو اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کا مایہ بھی۔  
جذبات کے رنگا رنگ پہلوؤں کو وہ اپنے بیانیہ انداز میں اس خوب صورتی سے  
بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے میں شاعرانہ مسرت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے۔ مشتری  
قطب شاہ کی تصویر دیکھتی ہے اور عاشق ہو جاتی ہے۔ آنسو آنکھوں سے جاری  
ہو جاتے ہیں۔ اس کیفیت کو وجہی یوں بیان کرتا ہے :

زان لہے سو تن پر انگارے ہوئے کہ مکہ چاند اقبہو سو تارے ہوئے  
دو بادام تھے اس چنچل ناز کے لگے دانے جھڑنے سو آزار کے  
آنکھوں کو دو یادم کہنا اور آنسوؤں کے جھڑنے کو آزار کے دانوں سے تشبیہ دینا  
کتنا خوب صورت خیال ہے۔ قطب شاہ، سرخ خوں سے ملا ہو معلوم ہوا کہ وہ  
مشتری کی چھوٹی بہن زارہ کے عشق میں دیوانہ ہے اور دونوں ایک ہی کشش میں  
سوار ہیں۔ وجہی اس کا اظہار اس طرح کرتا ہے :

پیرا ہو میرا سو یک حال ہے دو پھلیاں بچاریاں کون یک جال ہے  
قطب شاہ راکس پر تیر چلاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے۔ وجہی اس منظر  
کو یوں بیان کرتا ہے :

کشش کر جو شہ تیر مارے سو دو پڑیا نہیں یہ تل سیر ابر ہانوں ہو

اٹ ہوں دے زخم کھا میر میں کہ جیوں عکس اچھے جھاڑ کا تیر میں  
فرنگ مہاں نے کڑی شد جان یوں لکنا ہے کنجلی میں نے سالپ جیوں  
قطب شاہ سہتاب پری سے ملاقات کے لیے جاتا ہے تو وجہی سہتاب کے حسن کی  
یہ تصویر بناتا ہے :

اچھیں لین اس کس کالے منے کہ پھلیاں دو سنہراں ہیں جالے منے  
اچھلیاں ہیں بھلیاں اہاراں تلبی کہ لیناں جھمکنے ہیں ہلاں تلبی  
دے لالک اس نین بیچ یوں سنور کہ سرخی شہ کی سفید آب ہر  
سنے لال ڈوریاں سوں پتلی کجیل کہ سرخ کے گھر میں آیا زحل  
سو دھن کے تن اوپر دے یوں گھر کہ پیشے ہیں جگنئے مگر سرو ہر  
یوں عیش نے بھول جیوں کھیل کر ہلنگ ہر وہ پیشے دونوں میل کر  
ہلنگ شاہ کے تیں جو واں لہائے تھے سورج چاند جیسے آئے ہائے تھے  
سو اس سات مل یوں ووشہ جان تھے کہ انیس سو جیوں سلیمان تھے  
مکی شاہ سوں ایک ہو یوں اچھے کہ میٹھانی سوں مل شکر جیوں اچھے  
دے یوں قل اس مکہ میدان میں کہ حبشی بھی ہے گلستان میں  
وجہی نے سہتاب پری کے حسن کی تصویر کو ہر شعر میں ایک نئی تشبیہ

کے ذریعے اظہار ہے اور مثنوی میں جس مقام پر وہ تصویر آتی ہے وہاں یہ  
رنگِ سخن مثنوی کے حسن و اثر میں غیر معمولی اضافہ کرتا ہے۔ وجہی کا تحیث،  
احساس، جذبے اور کیفیت کی تصویر اتنی صفائی کے ساتھ اُٹارتا ہے اور اس تصویر  
میں لفظوں کے ذریعے مناسب رنگوں سے ایک ایسا ”زندہ پن“ پیدا کرتا ہے کہ  
شعری اپنی دلکشی سے ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ قطعہ گلستان کی تصویر بھی،  
جو سہتاب پری کا مقام ہے، اس طور پر لفظوں سے بناتا ہے کہ مصور ہو قلم  
سے آئے کاغذ پر منتقل کر سکتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ”اردو“ ابھی  
”دکنی“ کی منزل سے گزر رہی ہے اور ”ریختہ“ کی منزل ابھی تقریباً ایک صدی  
کی مسافت پر ہے۔ ایک وجہی روایت کی اسی شاہراہ پر چل رہا ہے جس پر ہم  
آج بھی رواں ہیں۔ ادھر ادھر سے منتخب کیے ہوئے یہ چند شعر دیکھیے کہ  
یہ اظہار کے کس سانچوں، طرز فکر اور اسلوب کی کس روایت کی نشان دہی کر  
رہے ہیں :

جو عائل یہ ہو بات مانے وہی قدر اس ادا کی پھانے وہی  
عجب ٹھنے قدرت نے آئے لکھے کہ دیکھ اس تملک رشک کھانے لکھے

جب ایک اس وقت پر مرد تھا پرنسڈ فائل جہاں گرد تھا کدھیں روم میں تھا کدھیں شام میں کہ استاد تھا ووہر یک کام میں ہر یک ملک اوپر گذر تھا اے ہر یک شہر کا سب خبر تھا اے اگر ہلر دلدلر ہو رہا تھا تو ہو کام کرنا بیوت سہل ہے کہے شاہ جو ہی "تمہاری خوشی تمہاری خوشی سو ہماری خوشی" وہی فیروز و محمود والی روایت ہے جسے وجہی نے اپنی طویل مثنوی میں آگے بڑھایا ہے۔ لسانی نقطہ نظر سے یہی جہاں ریختہ کی شہزادی مختلف زبانوں کے ساتھ آنکھ پھولی کھلتی نظر آ رہی ہے۔

"ہیروی فارسی" کی روایت وجہی کی دوسری تصنیف "سب رس" میں اور زیادہ آجا کر ہوئی ہے۔ "قطب مشتری" کی طرح "سب رس" بھی قصہ گوئی کے دائرے میں آتی ہے اور یہ دونوں تصانیف نظم و نثر اردو زبان کے ارتقا کی ایک ہی منزل پر لکھی گئی ہیں اور دونوں اپنے دور کی نظم و نثر کی نمائندہ تصانیف ہیں۔ "سب رس" (۱۰۸۵/۸۱۰۳۵ع) اردو میں "ادبی" نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ اس سے پہلے کی جو نثری تصانیف ملتی ہیں وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور ان میں وہ ادبی شان نہیں ہے جو "سب رس" کا طرہ امتیاز ہے۔ "قطب مشتری" ہد علی قطب شاہ (م - ۱۰۲۰/۸۱۶۱۱ع) کی وفات سے دو سال پہلے لکھی گئی اور "سب رس" اس کے ستائیس سال بعد عبداللہ قطب شاہ (۵۱۰۲۵-۸۱۰۸۳/۸۱۶۲۵-۱۶۷۷ع) کی فرمائش پر لکھی گئی۔ "سب رس" کے زمانہ تصنیف میں خواص، جس کی ذہانت و شاعرانہ صلاحیتیں "قطب مشتری" کے زمانہ تصنیف ہی میں وجہی کو پریشان کرنے لگی تھیں اور جس پر اس نے درپردہ "قطب مشتری" میں چوٹیں بھی کی تھیں، اپنی شہرت کے بامعروج پر پہنچ کر عبداللہ قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعراء بن چکا تھا اور بے چارہ وجہی ہد علی کی وفات کے بعد بے فکر گم نامی میں زندگی بسر کر رہا تھا۔ برسوں بعد یہ پہلا موقع تھا کہ بادشاہ وقت نے اس سے بیان عشق میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ وجہی "سبب تالیف کتاب و مدح بادشاہ" میں خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے :

"صبح کے وقت، پٹھے تخت، بکایک شب نے رمز پا کو، دل میں اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر فن کوں، دریا دل گوہر سخن کوں، حضور بلائے، ہان دے، بیوت مان دے ہو فرمائے کہ انسان کے وجود پر بھی کچھ عشق کا پان کرنا، اپنا ناؤں میان کرنا، کچھ نشان

دھڑلا، وجہی جو گئی، کن بھرنا، تسلیم کر کر مر پر بات دھڑلا۔ بیوت بڑا کام اندیشا، بیوت بڑی فکر کرنا۔ بلند ہستی کے بادل نے داللی کے میدان میں گفتاروں برساہ۔ بادشاہ کے فرمائے پر چننا، لوی لفظیں پینا کہ انکے کے آن ہارے، ہمیں بھی کچھ تھے کر سببیں ہارے۔ ہارے گئی کون دیکھے سو ہمتا دیکھے، گنگا دیکھے سو جنتا دیکھے۔" "ہمیں بھی کچھ تھے کر سببیں ہارے" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی کے ہاتھ یہ ایک ایسا نادر موقع آیا تھا کہ وہ اپنی صلاحیتوں کا نظم ار کر کے بادشاہ کو سوچنے سمجھنے پر مجبور کرے کمزور بھی کچھ ہے۔ یہ خود ہستی وجہی کی گتھنی میں بڑی تھی۔ "قطب مشتری" میں اور "سب رس" میں بھی اس نے اپنی تعریف میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے۔

"سب رس" ہد یحییٰ ابن سبک نقاشی نیشاپوری کی تصنیف "دستور عشاق" (۸۸۳۰/۱۳۴۶ع) کے نثری خلاصے "قصہ حسن و دل" سے ماخوذ ہے۔ نقاشی کی اس تصنیف اور اس کے موضوع کی شہرت اتنی پھیل گئی تھی کہ اس نے اسی قصے کو مسجع و مفتی نثر میں، جو ۵۰۰ سطروں پر مشتمل ہے، دوبارہ لکھا اور ۸۸۳۳/۱۴۳۹ع میں اپنی دوسری تصنیف "نہستان خیال" میں بھی پیش کیا۔ یہ تصانیف اتنی مقبول ہوئیں کہ سروری (م - ۸۹۶۹/۱۵۶۱ع) نے ترکی زبان میں "نہستان خیال" کی شرح لکھی۔ ترکی زبان کے دوسرے شاعروں مثلاً عمری، لاسمی، ۸۹۳۸/۱۵۳۱ع، آبی ۹۲۳/۱۵۱۷ع اور والی نے بھی دسویں صدی ہجری کے اواخر میں اس کی تقلید میں تصانیف کیں۔ آرتھر براؤن (ڈبان ۱۸۰۱ع) اور ولیم برانس نے ۱۸۲۸ع میں اسے انگریزی زبان میں شائع کیا۔ جرمنی زبان میں ڈاکٹر روڈولف ڈوراک نے ۱۸۸۹ع میں اسے شائع کیا اور اسی کے ساتھ نقاشی کی - واقع عمری، تمثیلیہ کے بارے میں ایک مضمون اور "قصہ حسن و دل" کی مختصر کا خلاصہ بھی شائع کیا۔ ادھر آر۔ ایس۔ گرین شیلڈ نے "دستور عشاق" کو مرتبہ کر کے اصل متن کو اپنے مختصر انگریزی مقدمے کے ساتھ ۱۹۲۶ع میں لندن سے شائع کیا۔ عہد عالم گیری میں خواجہ ہد عبدل نے ۱۰۹۵/۱۶۸۳ع میں مرصع نثر فارسی میں آگے لکھا - ۱۰۵۳/۱۶۴۴ع میں

۱۔ یہ سب معلومات آر۔ ایس۔ گرین شیلڈ نے ڈاکٹر روڈولف اور ڈاکٹر براؤن کے مقدموں سے حاصل کر کے اپنے انگریزی مقدمے میں درج کی ہیں۔ دیکھئے "دستور عشاق" مطبوعہ لیورڈک اینڈ کمپنی لندن، مطبوعہ ۱۹۲۶ع۔



داؤد اہلجی نے اے فارسی میں لکھا اور ہر العرفان حسین ذوق نے ۱۶۹۷ء/۱۱۰۹ھ میں "رمال العشاق" کے نام سے دکنی اردو میں نظم کیا۔ ۱۶۰۲ء/۱۱۱۰ھ میں ہجری بجاپوری نے بھی اے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا۔ غرض کہ اپنی تاریخ تصنیف سے تقریباً تین سو سال تک یہ کتب ایران، ترقی اور ہندوستان کے اہل علم و ادب کو دعوتِ فکر و نظر دیتی رہی اور اسیوں اور بیسویں صدی کے اوائل تک یورپ کے ماہرینِ ادب کو متاثر کرتی رہی۔

قرینِ لباس ہے کہ یہ مشہور و معروف تصنیف عبداللہ قطب شاہ کی نظر سے بھی گزری ہوگی اور اس نے "دقائقِ عشق بازی" کو "حسن و دل" کے انداز میں، دکنی میں، لکھنے کی "سلا" وجہی سے فرمائش کی ہوگی۔ "عشق" اس تہذیب کا محبوب ترین موضوع تھا جس کے ہزار چلو اور ہر چلو کے ہزار لکھتے تھے۔ وجہی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ "سب رس" اس نے "حسن و دل" کو سامنے رکھ کر لکھی ہے۔ لیکن موضوع کی یکسانیت، رنگِ تمثیل، اندازِ غریب، خود قصہ، حسن و دل کی اس دور میں مقبولیت اور تقابلی مطالعے سے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ "سب رس" قصہ، حسن و دل" ہی کا نمبرِ اردو ہے۔ "سب رس" ایک تمثیل ہے جس کی طرف خود وجہی نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "ناسوس بولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تلوئل دھرتا ہے، ایک تمثیل دھرتا ہے"۔

اس سے پہلے کہ ہم "سب رس" کا جہتِ تمثیل، داستان و نثر جائزہ لیں، ضروری ہے یہ دیکھ لیا جائے کہ تمثیل کیا ہے؟ اے اتنی مقبولیت اس دور میں کیوں حاصل ہوئی اور اس کے بعد اردو میں تمثیل کا کوئی اور قابلِ قدر نمونہ کیوں نہیں ملتا؟ اس بات کے جواب کے لیے ہماری نظر پروفیسر عزیز احمدؒ کے اس فاضلانہ مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انہوں نے تفصیل سے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔ عزیز احمدؒ نے لکھا ہے کہ "یالیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان ہواش واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان

۱۔ سب رس : از "سلا" وجہی، مرتبہ عبداللہ قطب، ص ۷۴، مطبوعہ المین لٹری اردو کراچی، ۱۹۵۳ء۔

۲۔ "سب رس کے مأخذ و مماثلات" : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی، جنوری اور اپریل ۱۹۵۰ء۔

کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف چلوؤں کو مجازی اجسام دے دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اس قسم کے یالیہ ادب کو مثالیہ (تمثیل) کہتے ہیں۔ "تمثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے۔ "کلیہ دمہ"، "اتوار سہیلی" اور یورپ کے وہ تمام قصے جو Bestranis اور Fabliause کے دائرے میں آتے ہیں، اسی طرح کے ہیں۔ مولانا روم کی مثنوی میں جانوروں والی حکایات کو بھی اسی زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ فرید الدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف "مثنوی الطیر" اور مولانا عبدالرحمن جلی کی مثنوی "سلامان و اہمال" اور چامر کی تصنیف "پارلیمنٹ آف فاولز" (Parliament of Fowls) بھی تمثیل کی مثالیں ہیں۔ ایسے قصوں اور تمثیل میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ یہاں بھی قصے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں۔ ان قصوں کا تعلق افلاطونی فلسفے سے واضح ہے کیونکہ یہ قصے "عین" (Ideal) کی ایک ناقص شکل کو پیش کرتے ہیں جس سے اصل "عین" کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

"کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسل دلیا ہور کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے "دستورِ عشاق" یا "سب رس" کا قصہ خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ "سب رس" کے قصوں کا انسانوں کے ایک ایسے عالم گیر تسلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے آریستان تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ تسلسل تلاش و قبض کے اسرار کا ہے۔ کبھی یہ تلاش کسی پہلو کی ہوتی ہے، ہاں، ہول ہی ہے اور کوئی بڑی ہی بے مثل حسینہ بھی جیسے "گل بکولی" یا "رومن ڈی لا روز" کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے رازِ عشق یا رازِ حیات یا رازِ حسن کی تلاش بھی ہے۔ کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظریف مقدس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شانِ شاہانہ کا رمز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huarens یا "نثر شاہانہ" کی تلاش ہے۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آبِ حیات کی تلاش ہے۔ یہ غنچہ اور سکندر کے قصوں کے علاوہ

۱۔ سب رس کے مأخذ و مماثلات : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی، جنوری، اپریل ۱۹۵۰ء، ص ۱۳۔

عبرانی اور اسلامی ادب میں بھی اکثر ملی ہے۔ بھول اور چشمہ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہے۔ بکولی بھول بھی ہے، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ ”سب رس“ کے قصے میں چشمہ آبِ حیات اور چشمہ دہن ہے۔ مغربی ادب میں بھی اسی طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلبانی خصائص ہیں جیسے ”رومن ڈی لاروز“ میں ”ہول اینڈ سرز اوف ٹرس می“ کے چشمے اور آئینے۔ دونوں کا مشرقی داستانوں کے چشمہ آبِ حیات اور آئینہ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینہ سکندری کے وہی خصائص ہیں جو جیشید کے جامِ جہاں نما کے ہیں۔<sup>۱</sup> ”مثالیہ دراصل ٹرون وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے۔ اسی لیے ”سب رس“ کے بعد اردو میں مثالیہ (تمثیل) کے اور نمونے تو ملتے ہیں مگر وہ اس صنفِ ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔ مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ ”قصہ حسن و دل“ اتفاق ہی سے لکھا گیا۔ لیکن فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس رودادِ عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ بھر الک سے اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا۔<sup>۲</sup> ”اہام اور اشارت نے غزل کے فروغے رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کر لیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا چلا گیا اور ادھر خود بیانیہ ادب میں طلبانی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لیے گنجائش ہی باقی نہیں رہی۔ اس لیے ”گزار لیم“ میں ہمیں بیانیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں؛ مثلاً خود گل بکولی کی رمزیت یا رمزیت سے چلنے کی مثالی خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جزو بن چکی ہیں۔ اس طرزِ مثالیہ اور داستان میں رفتہ شروع ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلبات نے لے لی۔<sup>۳</sup> ”مشرقِ فسانے میں طلبات مقصود بالذات بن گئے۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فراز آھا۔ طلبات کی بنیاد حیرت پر تھی، لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی غد و خال ابھر آئے جو مشرقِ فنِ تعمیر، مشرقِ معشوری اور مشرقِ غزل میں نمایاں ہیں؛ یعنی متعین روایات اور اشکال کی بار بار تکرار۔ جب اسلامی تمدن پر زوال آھا اور

۱۔ ۲۔ ۳۔ سب رس کے مأخذ و مماثلات : ص ۸-۹، ص ۱۰۹، ص ۶-۷۔

ص ۱۰۳، ص ۱۰۹، ص ۱۱۰۔

مغربی تمدن کی فتح سے چلے اس کی جگہ لینے والی کبریٰ اور زندہ تمدنی اساس باقی نہ رہی تو مثالیہ کا تو ختم ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلبات کی نظر ہو گیا جو انحطاط کا انتہائی درجہ تھا۔<sup>۴</sup> یہ عمل ”سب رس“ میں نہیں ہے۔ جہاں تمثیل اور اس کا رنگ ڈھنگ خالص رہتا ہے۔

تمثیل کی نوعیت، خصوصیت اور ”سب رس“ کو افاقِ روایت کے ساتھ ملا کر دیکھنے کے بعد ”سب رس“ میں یوں کہے ہوئے قصے کا خلاصہ ضروری ہو جاتا ہے تاکہ اس کی تمثیل اور صفات واضح ہو جائیں۔ قصے کا مقام میستان ہے۔ یہ تمثیلی مقام نہیں ہے۔ یہ وہی جگہ ہے جو رسم کی جانے پیدائش ہونے کی وجہ سے مشہور ہے۔ مگر ”سب رس“ میں یہاں کے بادشاہ کا نام ”عقل“ بتایا جاتا ہے۔ کائنات کے ذرے ذرے کا اس کے تابع فرمان ہونا، جو ہمارے قصوں کی عام بات ہے، عقل کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس بادشاہ کا ایک لڑکا ”دل“ ہے جس کا نام تمثیلی ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس نام میں اس وقت تمثیلی رنگ پیدا ہو جاتا ہے جب بتایا جاتا ہے کہ عقل نے دل کو تن کی مملکت بخش دی ہے۔ اس ابتدائی کے بعد قصہ شروع ہو جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ ”عقل“ کے دربار میں ہر قسم کے لوگ موجود ہیں اور شراب کا دور چل رہا ہے کہ ”آبِ حیات“ کا ذکر آ جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ جو شخص آبِ حیات پی لے وہ حضرت شجرہ کی طرح تا ابد زندہ و قائم رہے۔ یہ سن کر دل آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور یہاں سے تلاش کا وہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو تمثیلی قصوں میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

دل کا جاسوس نظر ہے جو ہر جگہ گھومتا ہے اور ہر پہل کی خبر لا کر دیتا ہے۔ چنانچہ قصے کا دوسرا منظر یہ ہے کہ دل نظر سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے اور نظر وعدہ کرتا ہے کہ اس کا ہتا لگانے میں کوئی دقت نہ آئے گی نہ رکھے گا۔ دل کو عسری بابوں سے بڑا سکون ملا ہے۔ وہ اس کے عزم و حوصلہ کی داد دیتا ہے اور اُسے آبِ حیات کی تلاش میں روانہ کر دیتا ہے۔

اب نظر کا سفر شروع ہوتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک نہایت خوب صورت شہر میں پہنچتا ہے جس کا نام ”عاقبت“ ہے اور جس کے بادشاہ کو ”ناموس“ کہتے ہیں۔ یہ بادشاہ بڑا مہمان نواز ہے۔ نظر اس کی خدمت میں حاضر ہو کر

۱۔ سب رس کے مأخذ و مماثلات : ص ۱۰۹، ص ۱۱۰۔

اپنا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بغیر آبِ حیات لیے اپنے ملک "نن" میں واپس نہیں جاؤں گا۔ ناموس اس کے مزہ سے متاثر ہو کر آبِ حیات کی لمبی چوڑی تعریف تو ضرور کرتا ہے لیکن اُسے حاصل کرنے کا کوئی طریقہ نہیں بتاتا۔ نظر اس سے رخصت لے کر اپنی راہ لیتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک اونچے پہاڑ کے پاس پہنچتا ہے۔ دربارت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس پہاڑ کا نام "زہد" ہے اور اس پر رزق نام کا ایک بوڑھا رہتا ہے۔ نظر اس بوڑھے کے پاس جا کر آبِ حیات کا پتا دریافت کرتا ہے۔ رزق کہتا ہے کہ آبِ حیات کا چشمہ تو جنت میں ہے اور تم اُسے زمین پر تلاش کر رہے ہو۔ اگر تم اس کا پتا لگانا چاہتے ہو تو اس کی نشانیاں عاشقوں کے آنسوؤں میں دیکھو۔ نظر رزق کی بات ماننا تو ضرور ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اُسے تلاش کر کے رہے گا۔

جہاں سے چل کر نظر ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں اُسے ایک ... دوسرے قلعبہ نظر آتا ہے۔ اس قلعبے کا نام ہدایت ہے اور اس کا بادشاہ ہمت ہے۔ نظر ایک مدت تک ہمت کی خدمت کرتا رہتا ہے اور ایک دن موقع پا کر اس سے آبِ حیات کا ذکر کرتا ہے۔ نظر اور ہمت کے درمیان بات چیت دلچسپ ہے۔ ہمت نظر کی ہنسی اُڑانے ہوئے کہتا ہے کہ آبِ حیات کا پتا بتانے کی بجائے طاقت نہیں ہے۔ جو شخص بھی اُسے حاصل کرنے کا خیال رکھتا ہو، اُسے منع کرو۔ مجنوں، یوسف، زلیخا نے اس کی تلاش کی اور کچھ نہ پایا۔ میں ہمت ہوں لیکن میں بھی اس کا سراغ نہ لگا سکا۔ نظر ان باتوں سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ کہتا ہے آپ "ہمت" ہیں۔ میری مدد کیجیے، شاید آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ دلہا میں کوئی ایسا کام نہیں ہے جو آپ نہ کر سکیں۔ نظر کی بات سے خوش ہو کر ہمت بتاتا ہے کہ مشرق میں ایک ملک ہے۔ اس کا بادشاہ عشق ہے جو ہر دل میں رہتا ہے اور جو انسان کو خدا سے بھی ملوا سکتا ہے۔ اس کے ایک لہو ہے جس کا نام حسن ہے۔ ہمت حسن کے اوصاف بیان کرنے میں بالکل شاعر ہو جاتا ہے۔ جہاں تمثیل نگار حسن کی صفات کو بھی اشخاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناز، غمزہ، عشوہ، ادا، دلربائی، خوش بمانی اور لطافت کو حسن کی سہیلیاں بتایا گیا ہے۔ حسن شہر دہدار میں رہتی ہے۔ جہاں ایک باغ ہے جس کا نام رخسار ہے جس میں دہن نام کا ایک چشمہ ہے۔ اسی میں آبِ حیات ہے جسے حسن روز بہتی ہے۔ ہمت شہر دہدار تک پہنچنے کی دشواریوں کا بھی ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ راستے میں تمہیں سبکسار نام کا ایک شہر ملے گا۔ اس شہر کا محافظ رقیب ہے جو عشق بادشاہ کا تابع فرمان ہے اور کسی کو ملکِ عشق کی طرف

جانے نہیں دیتا۔ لیکن اگر تم سبکسار کو ہار کر لو گے تو تمہیں میرا بھائی قامت ملے گا جو تمہاری مدد کرے گا۔ ہمت اپنے بھائی قامت کے نام ایک خط بھی دیتا ہے۔

نظر وہاں سے مشرق کی طرف روانہ ہوتا ہے اور جب شہر سبکسار کی سرحد پر پہنچتا ہے تو پکڑ لیا جاتا ہے اور رقیب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ جہاں نظر عقل سے کام لیتا ہے اور عقل سے پتھر کو بھی موم بنایا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر تمثیل میں ایک الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ شروع میں عقل کو بادشاہ بتایا گیا ہے۔ اگر وہ کسی بات پر غیبی کی طرح جہاں آتا تو تمثیل قائم رہتی مگر نظر خود کو عقل کا "ہنلا" بنا کر کہتا ہے کہ وہ حکیم ہے۔ سرتاپا علم ہے اور مردہ میں جان ڈال سکتا ہے، مٹی سے مونا بنا سکتا ہے۔ رقیب جسے سونے کا بڑا لالچ ہے، یہ سنتے ہی کہتا ہے کہ مجھے بہت سا مونا بنا دو۔ اب نظر کو اپنا مقصد حاصل کرنے کا موقع مل جاتا ہے اور کہتا ہے کہ مونا بنانے کے لیے دواؤں کی ضرورت ہے جو دہدار نامی شہر کے رخسار نامی باغ میں مل سکتی ہیں۔ رقیب اس کے ساتھ چل کر دواؤں جمع کرنے کا وعدہ کرتا ہے۔ نظر اور رقیب دونوں شہر دہدار پہنچتے ہیں۔ جہاں نظر کی قامت سے ملاقات ہوتی ہے جو اُسے رقیب کے ساتھ دیکھ کر تعجب کرتا ہے۔ نظر اپنا سارا قصہ بیان کرتا ہے اور ہمت کا خط چیکنے سے قامت کو دے دیتا ہے۔ خط پڑھ کر قامت سیم ساق کو حکم دیتا ہے کہ وہ رقیب کی آنکھ بچا کر نظر کو چھپا دے۔ سیم ساق نظر کو فرشِ فرح بخش کے لچھریں چھپا دیتا ہے۔ رقیب نظر کو ہر جگہ تلاش کرتا ہے اور آخر کار مایوس ہو کر اپنے شہر واپس ہو جاتا ہے۔

نظر اب شہر دہدار کی سیر کو لگتا ہے۔ شہر کا حسن اُسے بحورِ حیرت کر دیتا ہے۔ قامت اور نظر ابھی سیر میں محو ہیں کہ شہزادی حسن اپنی سہیلی لٹ کے ہمراہ دکھائی دیتی ہے۔ لٹ نظر کو دیکھ کر پوچھتی ہے کہ تم کون ہو اور اس طرح گھبرا گھبرا کر کہوں دیکھ رہے ہو؟ نظر اُسے اپنے مقصد سے آگاہ کرتا ہے تو وہ کہتی ہے "گھبرانے کی بات نہیں ہے۔ خدا نے چاہا تو مراد بر آئے گی۔" وہ نظر کو اپنے بال بھی دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تمہیں میری مدد کی ضرورت پڑے تو ان کو جلانا، میں تمہاری مدد کو آجاؤں گی۔ شہزادی حسن کے ساتھ ایک خادم غمزہ بھی ہے جو نظر کو دیکھ کر اس پر جھپٹتا ہے۔ تلوار کھینچ کر اُسے مارنے ہی والا ہوتا ہے کہ نظر کے بازو پر بندھے ہوئے لعل پر اس کی نظر پڑتی ہے۔ غمزہ کو یاد آتا ہے کہ اس کی ماں نے اس کے

اور اس کے بھائی کے بازوؤں پر ایک ہی رنگ کے لعل باندھے تھے۔ وہ اپنے بھائی کو پہچان لیتا ہے۔ دونوں بھائی، جو بچپن سے جدا ہو گئے تھے، ایک دوسرے سے بقل گیر ہو کر روئے ہیں۔ شہزادی حسن غمزہ کو ہلا کر نظر کے بارے میں پوچھتی ہے۔ غمزہ اس کا تعارف کراتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس کا بھائی جواہرات پر کھننے میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔

شہزادی حسن نظر کو اپنے پاس ہلا کر اس سے ایک اصول پورا پرکھواتی ہے۔ اس پرے میں ایک تصویر ہے جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا، مگر نظر اسے دیکھ کر کہتا ہے کہ یہ دل بادشاہ کی تصویر ہے اور یہ ستنے ہی حسن دل پر قدا ہو جاتی ہے۔ پھر وہ نظر سے تنہائی میں اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے اور کہتی ہے جس طرح میں ہو مجھے دل سے ملا دو۔ نظر کے لیے اپنے مقدمہ کے اظہار کا موقع یہ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ دل کو یہاں لانا محال ہے۔ اس کے والد عقل نے اسے تن کے قلعے میں قید کر رکھا ہے۔ اس کو ہلانے کی بس ایک ہی ترکیب ہے۔ بادشاہ آبِ حیات کی تلاش میں ہے۔ اگر آپ آبِ حیات کا پتا بتائیں تو وہ اسے حاصل کرنے میں ضرور آئے گا۔ شہزادی وعدہ کرتی ہے کہ اگر دل یہاں آ جائے گا تو وہ اسے آبِ حیات تک ضرور پہنچا دے گی۔ اس کے بعد وہ اپنے غلام خیال کو نظر کے ہمراہ دل کے پاس روانہ کرتی ہے اور نظر کو اپنی ایک انگولی بھی دے دیتی ہے۔

خیال اور نظر شہر تن میں آتے ہیں۔ نظر دل سے اپنے سفر کا حال بیان کرتا ہے۔ دل کو معلوم ہوتا ہے کہ خیال مصبور بھی ہے اور اس سے حسن کی تصویر بنواتا ہے۔ تصویر دیکھتا ہے تو دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور حسن کو حاصل کرنے کے لیے شہر تن سے روانہ ہونے کی تیاری کرتا ہے۔ اس وقت عقل بادشاہ کا وزیر وہم یہ سوچ کر کہ اگر دل نظر اور خیال کے کہنے پر چلا تو اس کی اہمیت ختم ہو جائے گا، عقل سے کہتا ہے کہ شہزادہ دل، نظر جاسوس کے ساتھ کہیں جا رہا ہے۔ اس کے ہمراہ ایک اجنبی بھی ہے جو جادوگر معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ دھوکا دے۔ میں آپ کا کمک خواہ ہوں اس لیے مناسب سمجھتا ہوں کہ آپ شہزادے کو اپنی بے پناہ قوت سے روک دیں۔ بادشاہ یہ سن کر خوش ہوتا ہے اور وہم کو گلے لگا کر کہتا ہے کہ ”میں تمہاری وفاداری سے بہت خوش ہوں۔ تم لوچ بھیج کر دل اور نظر کو قید کر لو“۔ اور وہ سب لوگ قید کر لیے جاتے ہیں۔

اس قید سے نظر کے نکلنے کی ایک صورت سامنے آتی ہے؟ اس کے پاس وہ انگولی ہے جو شہزادی حسن نے اسے دی تھی اور جس کی خصوصیت یہ ہے کہ جو شخص اسے منہ میں رکھ لے، وہ کسی کو نظر نہیں آتا۔ نظر اس انگولی کو منہ میں رکھ کر قید سے باہر آتا ہے اور شہر دیدار پہنچتا ہے۔ گھوٹا پھرتا ایک راغ میں پہنچتا ہے اور وہاں چشمہ آبِ حیات دیکھتا ہے۔ اس کے دل میں آبِ حیات پینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ وہ پانی پینے کے لیے جیسے ہی منہ کھولنا ہے، انگولی چشمے میں گر جاتی ہے اور چشمہ غالب ہو جاتا ہے۔ لب وہ سب کو نظر آنے لگتا ہے۔ رقیب جو اس کی تلاش میں پھر رہا ہے، اسے پکڑ لیتا ہے، خوب مارتا ہے اور قید کر دیتا ہے۔ اس قید میں وہ لٹ کے بال جلاتا ہے اور لٹ آ کر اسے قید سے نکال لیتی ہے اور شہر دیدار واپس لے جاتی ہے۔ وہاں شہزادی حسن سے وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے۔ شہزادی افسردہ ہو کر کہتی ہے کہ وہ نو دل سے ملنے کے لیے ایک ایک دن گن رہی تھی۔ پھر وہ غمزہ کو ہلاتی ہے اور اسے اپنے عشق کا راز بتاتی ہے، اور اسے کہتی ہے کہ تم غمزہ کے ساتھ جاؤ اور جلد سے جلد دل کو میرے پاس لے کر آؤ۔

ادھر عقل بادشاہ نے نظر کے فرار ہونے کے بعد قلعے پر سخت پہرہ لگوا دیا ہے اور حکم دیا ہے کہ نظر جہاں بھی ہو اسے فوراً قید کر لیا جائے۔ عقل کا دست راست جہد اپنے بیٹے توبہ کو نظر بند رکھنے اور گرفتار کرنے پر مقرر کرتا ہے۔ ادھر غمزہ اور نظر، جو مسلسل سفر میں ہیں، جب چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ایک جگہ آرام کرنے ہیں اور وہیں سو جاتے ہیں۔ یہ جگہ توبہ کے گھر سے قریب ہے۔ صبح کو ان کی موجودگی کی خبر توبہ کو ہوتی ہے اور وہ اپنی لوج کے ذریعے غمزہ و نظر کا محاصرہ کر لیتا ہے۔ جنگ ہوتی ہے۔ غمزہ اور نظر توبہ کی فوج کو شکست دیتے ہیں اور اس کا قلعہ بھی لوٹ لیتے ہیں۔ اس کے بعد دونوں قلندروں کا بھی بدل کر شہرِ ہافیت پہنچتے ہیں۔ یہاں کا بادشاہ لاموس غمزہ کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ دونوں راغ اب شہر تن کی طرف بڑھتے ہیں۔ آگے سینی اپنے لشکر پر بھونک دیتا ہے اور سارا لشکر ہرلوں میں بدیل ہو جاتا ہے۔

ادھر توبہ شکست کے بعد بادشاہ عقل کے پاس پہنچتا ہے اور اس سے غمزہ کی چادری کا ذکر کرتا ہے۔ عقل دل کو قید سے رہا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شہزادی حسن کی فوج بہت زبردست ہے۔ تم اس سے کیسے جیت سکتے ہو۔ شہزادہ دل اس نصیحت کو نہیں سنتا اور مجبور ہو کر عقل کو فوج دے کر اسے شہزادی حسن





وفا اور تبسم اس کا دل جلائے رہتے ہیں۔

یہاں ایک اور قصہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ رقیب کی بد ذات بھئی غیر، جو حسن کے پاس رہتی ہے، دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔ وہ سحر بھی جانتی ہے لہذا روپ بدل کر حسن کی صورت میں آ جاتی ہے اور خیال، وفا اور تبسم کو حکم دے کر دل کو وصال کے چہچہے میں بلواتی ہے اور اس سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ خیال یہ خبر حسن کو پہنچاتی ہے۔ حسن یہ سن کر زار و قطار روئے لگتی ہے۔ وصال کے چہچہے میں آ کر غیر کو دل سے ہم آغوش دیکھتی ہے اور غیر کو سخت سست کہتی ہے۔ غیر سحر کے زور سے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ حسن کو دل کی بے وفائی پر بھی غصہ آتا ہے اور حکم دیتی ہے کہ اے غضب کے نید خانے میں ڈال دو اور سخت تکرانی کرو۔ ادھر غیر اپنے والد رقیب کے پاس پہنچ کر اپنا حال بیان کرتی ہے۔ وہ سحر کے ذریعے دل کو اڑا لاتا ہے اور ہجران نام کے فلسفے میں تید کر دیتا ہے۔ جہاں دل پھٹتا ہے۔ کبھی اپنے باپ عقل کو یاد کرتا ہے اور کبھی حسن کے حکم پر تعجب کرتا ہے۔ غیر اس کی حالت پر غور دیکھ کر رادم ہوتی ہے اور حسن کو خط لکھتی ہے۔ اپنی غلطی کا اعتراف کرتی ہے اور دل کو معصوم بتاتی ہے۔ حسن خط پڑھ کر غرمندہ ہوتی ہے اور اس طرح حسن و دل میں صلائی ہو جاتی ہے۔

بہر قصے کا خاص پلاٹ سامنے آتا ہے جو عقل و عشق کی جنگ سے متعلق رکھتا ہے۔ عقل کی فوج شکست کھا چکی تھی لیکن اس کا سپہ سالار صبر شہر ہدایت میں چلا جاتا ہے۔ اس کی فوج کا ایک مہابی ہمت فوج لے کر پھر شہر دہدار کی طرف بڑھتا ہے لیکن مشورے کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ جنگ سے صلح بہتر ہے۔ اب ہمت، عشق بادشاہ سے ملاقات بڑھاتا ہے۔ اس کو بت سی کہالیاں سناتا ہے اور عقل بادشاہ کا ذکر بھی کرتا ہے۔ عشق ہمت کی باتوں سے غوش ہو کر کہتا ہے کہ وہ عقل کو اپنا وزیر بنائے گا۔ عشق جیسے بادشاہ کے پاس عقل جیسا وزیر ہونا چاہیے۔ ہمت کہتا ہے کہ وہم نے عقل کو گمراہ کر دیا تھا ورنہ یہ سب کچھ نہ ہوتا۔ چنانچہ بہر عقل کے پاس جاتا ہے۔ عقل بھی عشق سے صلح مناسب سمجھتا ہے اور عشق کے پاس آتا ہے۔ عشق اس کی بڑی قدر و منزلت کرتا ہے۔ اب حسن و دل کی شادی میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی۔ رہا آبِ حیات کی تلاش کا مسئلہ تو ایک دن نظر، ہمت اور دل شراب کے لٹے میں سست باغ میں آتے ہیں تو انہیں آبِ حیات کا چشمہ نظر آتا ہے۔ چشمے کے پاس ایک بزرگ بھی نظر آتے ہیں۔ ہمت دل سے کہتا ہے کہ یہ حضرت خضر ہیں۔

دل ان کی قدم بوسی کرتا ہے۔ خضر اُسے دعائیں دیتے ہیں۔ اب حسن و دل ہنسی خوشی ایک ساتھ رہتے ہیں۔ ”ایکس پر ایک صدقے ایکس پر ایک ہلہار“۔ پھر ویسی بتاتے ہیں کہ اُن کے ہاں کئی بیٹے پیدا ہوئے۔ ان بیٹوں میں سے سب سے بڑا بیٹا یہ ”کتاب“ ہے۔ ”الابی قابل مستند“ جس کا پر باب ہے۔

خالص اور بے مہل تمثیل کی حیثیت سے ”سب رس“ ایک منفرد اور بے مثال تصنیف ہے لیکن قصے کی حیثیت سے اس میں کئی خامیاں نمایاں ہیں۔ سب رس میں قصہ بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے لیکن جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے اس میں ہند و موعظت نے اتنا غلبہ حاصل کر لیا ہے کہ قصہ ذیلی حیثیت اختیار کر لینا ہے۔ اگر عشق کا ذکر آ گیا تو وجہی صنف کے صنفی اس کی تشریح میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اگر ”مانگنے“ کی بات آ گئی تو اس موضوع پر وجہی جو کچھ لکھ سکتا ہے لکھ دیتا ہے۔ غرض کہ وہ فنی توازن جو قصے اور ہند و نصاب کے درمیان ہونا چاہیے تھا ”سب رس“ میں مفقود ہے۔ اسی لیے فنی اعتبار سے قصے کا کوئی مرکز باقی نہیں رہتا۔ سب رس میں ”آبِ حیات“ کی تلاش ایک ایسا مرکز بن سکتا تھا جس سے قصے میں اتحاد پیدا کیا جا سکتا تھا مگر یہ مرکز بھی، حسن و دل کے معاشقے میں، جو آبِ حیات کی تلاش کا محض ذریعہ تھا، خائب ہو جاتا ہے، جہاں تک کہ نظر وہ انگوٹھی بھی کھو بیٹھتا ہے جس سے اُسے آبِ حیات دکھائی دیا تھا۔ پھر یہی نہیں، اس انگوٹھی کو خود مصنف بھی بھول جاتا ہے۔ اس کے بعد تمام رزمیہ و یزمیہ واقعات میں آبِ حیات کا پھر کبھی ذکر نہیں آتا۔ جس چیز کی تلاش کے لیے قصہ لکھا جا رہا ہے، وہ غیر اہم ہو کر حسن و دل کے معاشقے اور عشق و عقل کی جنگ میں گم ہو جاتی ہے۔ یہ ”سب رس“ کی بنیادی کمزوری ہے۔ قصے کے اختتام پر جب حسن و دل کی شادی ہو جاتی ہے، مصنف کو آبِ حیات کا خیال آتا ہے اور مصنف بے دلی سے اسے یوں بیان کرتا ہے کہ ہمت، نظر اور دل اتفاق سے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن حسن و دل کے وصال کے بعد آبِ حیات کی لہ کوئی اہمیت باقی رہتی ہے اور لہ وہ داستان کا حصہ رہتا ہے۔ اس کے علاوہ عقل کی حرکات حد سے زیادہ بے عقلی پر مبنی ہیں؛ مثلاً وہ اپنے وزیر وہم کے کہنے سے دل کو نظر بند کر دیتا ہے تاکہ وہ حسن تک نہ پہنچ سکے اور پھر خود ہی اسے شہر دیدار پر، جہاں شہزادی حسن کی حکومت ہے، فوج کشی کے لیے روانہ کرتا ہے۔ نظر کی حرکات بھی قدم قدم پر قابل اعتراض نظر آتی ہیں۔ وہ انگوٹھی کھو دیتا ہے اور

اس سے کہ قصہ گو باز پرس کرنا ہے اور نہ اس واقعے کو وہ خود کوئی اہمیت دیتا ہے۔ نظر دل کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے اور بے وقوف نہیں کہلاتا۔ اس کی بعض خود غرضیاں اس کے کردار کی قی کرتی ہیں۔ عشق و عقل کی کشمکش ایک روایتی چیز ہے اور آخر میں دونوں کا ایک ہو جانا وہ عام درس ہے جو مسلمانوں کی فکر میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر شہر دہدو پر دل کی لشکر کشی کا کوئی اخلاقی جواز نہیں ہے۔

قصہ نمٹیل ہے اور اس کے سارے کردار بھی نمٹیل ہیں لیکن پتے سے نکلنے کے کام مبہم ہو کر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی غیر واضح بلکہ مبہم ہے کہ حسن کی انگوٹھی، خوشبوئی، وصال کے چہرے، حسن کی ہمزاد غیر اور اس کی ساحرہ بین سے کیا مراد لی جائے؟ وجہی ان سب باتوں کو واضح کر سکتا تھا، کیوں کہ وہ ہر جگہ طویل بیانات اور ہند و موعظت کے دلتے کھول دیتا ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نمٹیل کے مخصوص ربط کا اُسے پورا شعور نہیں ہے۔ اسی بے ربطی کی وجہ سے ”سب رس“ کا ڈھانچا اس اولیٰ حویلی کی طرح ہو گیا ہے جس میں ہوا اور روشنی کا خیال نہ رکھا گیا ہو اور جس کے دالانوں، کمروں اور صحن میں تناسب کو اہمیت نہ دی گئی ہو۔

مخصوص قی ربط کے نقطہ نظر سے دیکھتے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی کی تئوت نمٹیل مرکب اور مربوط شکلیں یا مجسمے بنانے سے قاصر ہے۔ وجہی کی اس نمٹیل میں کوئی فرد یا نمٹیل کردار پورے طور پر مکمل یا مربوط نہیں ہے۔ حسن اپنی کارگزاریوں کی بنا پر سب سے دلکش کردار بن سکتی تھی مگر ”سب رس“ کے قصے میں اس کے مختلف عوامل کو ربط دینا مشکل ہے۔ دل داستان کا پیر ہے۔ عشق اور عقل دو جلیل القدر بادشاہ ہیں لیکن ان کے حرکات و سکنات ان کے نمٹیل لام سے پورے طور پر ربط نہیں رکھتے اور الصافی قضیات سے بھی لرزہ نہیں ہیں۔ پھر رقیب اور غیر کو جو کام دیا گیا ہے وہ ان کے نمٹیل لائنوں سے لگا نہیں کھاتا۔ غیر حسن کی رقیب ہے اور وجہی اُسے سوکن کہہ کر سوکن کے برتاؤ پر صفحے کے صفحے سیاہ کرنا چلا جاتا ہے۔ قصہ اور وعظ کا وہ امتزاج جس سے نمٹیل وجود میں آتی ہے، ”سب رس“ میں اس لیے پورے طور پر ملنا نہیں ہو سکا کہ ہند و موعظت کی طوالت قدم قدم پر آگے آتی ہے۔ اسی لیے سب رس میں دو دائرے ساتھ ساتھ چلتے ہیں؛ ایک مضمون نگاری کا دائرہ اور دوسرا نمٹیل قصے کا دائرہ اور یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ سب رس وجہی کا مقصد اپنے زمانے کی معاشرت یا اخلاق کی تصویر پیش کرنا نہیں ہے لیکن ”سب رس“ میں ایک ایسی دنیا ضرور سامنے آ جاتی ہے جو بعض فرضی نہیں ہے۔ ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کلچر میں بادشاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اس کا دوبار ساری سرگرمیوں کا مرکز ہے جہاں سے مختلف جانباز و جاں نثار اہم مہبات پر نکلنے ہیں۔ اس دور کی مختلف رسمیں اور تقریبات بھی ”سب رس“ میں ملتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ بادشاہ کا اہم ترین وصف عقل ہے اور لیاقتی اس کی دوسری صفت ہے۔ رعایا کی غم گساری بھی بادشاہ کا فرض ہے۔ چنانچہ بادشاہ فرہادی ستا اور رعایا کی خبر گیری کرتا نظر آتا ہے۔ بادشاہ کی تلوار اور گھوڑے کی اس لیے تعریف کی جاتی ہے کہ یہ بادشاہ کی تئوت کی علامتیں ہیں۔ رعایا بادشاہ کی اطاعت کو اپنا فرض سمجھتی ہے۔ سارا معاشرہ آقاؤں اور خادموں میں بنا ہوا ہے۔ جن اخلاق اوصاف کی سب سے زیادہ قدر ہے وہ ولا، جالبازی اور چائناری ہیں۔ مرد اور عورت کا تعلق بھی خاص نوعیت کا حاصل ہے۔ مرد کی صفات میں قناعت و صبر کو اہمیت حاصل ہے۔ عورتوں کی صفات بھی تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔

بنیادی طور پر یہ مردوں کا معاشرہ ہے اور جو کچھ کہا یا لکھا جا رہا ہے، اس کے مخاطب صرف مرد ہیں۔ ایک قسم کی عورتیں وہ ہیں جو اصیل ہیں۔ جو اپنے مرد کو خدا سمجھتی ہیں اور اس سے ہر حال میں وفادار رہتی ہیں، مگر یہ بھی سوکن کا غم نہیں سہہ سکتیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جن میں مگر بھرے ہیں۔ ان عورتوں کو گھر الٹی بتایا گیا ہے۔ وجہی کے زمانے میں بیک وقت کئی کئی شادیوں کا رواج عام تھا اور سوکنوں کے جھگڑے گھر گھر پھیلے ہوئے تھے۔ بیجاپور کے شاہ داؤل نے بھی اسی زمانے میں اپنی طویل نظم ”ناری نامہ“ میں اسی مسئلے کو موضوع مضمون بنایا تھا۔ ”سب رس“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مسافر وازی بھی اس دور کی بنیادی صفت تھی۔ پریشانی کے عالم میں لوگ بیوسوں اور جوتشیوں سے بھی رجوع کرتے تھے۔ ”سب رس“ سے چھوٹے بڑے اور باپ بیٹے کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ پہلے بڑے کی نیز کے سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی آپ بھلا ہے تو دنیا بھی بھلی ہے۔ گدائی کو ایک لعنت بتایا گیا ہے اور گداؤں میں وہ لوگ ذلیل تر بتائے گئے ہیں جو شرم و حیا کو ہلانے طاق رکھ کر مانگتے ہیں۔ راز داری کو بھی اس تہذیب میں بڑی اہمیت

حاصل ہے۔ لاج اور ظاہر ہرشی کو برا کہا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اولیٰ تھا پھوٹا ہے۔ عشق کی مختلف قسموں کی بھی ”سب رس“ میں وضاحت کی گئی ہے۔ عشق مجازی کی تین قسمیں — سلاستی عشق، ہلاکتی عشق اور سلاستی عشق — بتائی گئی ہیں۔ یہ معاشرہ مافوق الفطرت چیزوں پر بھی عقیدہ رکھتا ہے اور وجہی نے تمثیل کے باوجود جگہ جگہ ان سے کام لیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق کا اظہار اس معاشرے میں معیوب نہیں تھا۔ ”نظم مشتری“ میں، نظم و مشتری کے وصال کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ اپنے حسن بیان کے اعتبار سے بے مثال و منفرد ہے۔ ”سب رس“ میں بھی وصال کو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ وجہی نے ابھارا ہے۔

”سب رس“ کی اہمیت دوہری ہے؛ اولاً یہ کہ ”خالص اور بے سلی“ بشر کے لحاظ سے ہمیشہ کی طرح یہ آج بھی منفرد ہے۔ ثانیاً یہ کہ ”سب رس“ اردو نثر کا پہلا ”ادبی“ کارنامہ ہے۔ اگر اس کی نثر کا مقابلہ چانم کی ”کلمۃ الحقی“ سے کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ”سب رس“ کا اسلوب بیان ادبی و علمی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے اور ”کلمۃ الحقی“ کی نثر اس صفت سے عاری ہے اور اس کی اہمیت صرف اولیت کی وجہ سے ہے۔ ”کلمۃ الحقی“ میں ٹوٹے پھوٹے انداز میں مخصوص صوفیانہ خیالات کو بیان کیا گیا ہے جب کہ ”سب رس“ میں قرون وسطیٰ کے اس عالمگیر قصے کو موضوع فکر بنایا گیا ہے جو اس وقت کی ساری سہنہ دنیا میں مقبول و معروف تھا۔ اس کے علاوہ ”سب رس“ کی زبان ایسے لئے لسانی و تہذیبی عناصر کے امتزاج سے بنی ہے جو اس دور میں ایک بالکل نئی چیز ہے اور جس کے سرے سانہ عجائب، طلسم ہوشربا اور نسانہ آزاد کی نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ اس نئے اظہار بیان پر خود وجہی نے بھی اظہار افتخار کیا ہے اور اپنے اسلوب کی یہ خوبی بتائی ہے کہ اس میں نظم اور نثر کی خصوصیات کو گھولا ملا کر ایک نئی لطافت اور ایک نئی ادا پیدا کی گئی ہے۔ یہ چلی آواز ہے جو اسلوب بیان اور طرز ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و محض عوام تک اپنی بات پہنچانا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ لیکن ”سب رس“ میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ دیکھئے وجہی ہم سے کیا کہہ رہا ہے:

”آج لکن اس جہان میں، ہندوستان میں، ہندی زبان میں، اس لطافت، اس چھنداں میں، نظم ہو کر نثر ملا کر، کلا کر نہیں بولیا۔ اس بات کو،

اس بات کو، یوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا، یوں غیب کا علم لیں گھولیا۔“

”سب رس“ کی نثر پر فارسی کا اثر صرف الفاظ و محاورات تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے اسلوب، لہجے اور صرف چلو پر چھایا ہوا ہے۔ وجہی کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ فارسی اسلوب کو اس طور پر اردو نثر میں ڈھال لیتا ہے کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہو جاتی ہے بلکہ یہ اسلوب آئندہ دور کے نثر نگاروں کے لیے بھی ایک معیار بن جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور میں فارسی زبان کا اثر وہ حقیقی اثر تھا جس نے ”دکنی“ کو ”ریختہ“ اور پھر ”اردو“ بنا دیا۔ یہ ایک چار کام تھا جسے اس دور میں سر کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ وجہی نے یہ کام شعوری طور پر انجام دیا اور یہی بتایا کہ:

”فرہاد ہو کر، دونوں جہان نے آزاد ہو کر، دانق کے نقشے میں پہاڑاں اٹھایا تو ہو شہریں پایا تو ہو ”نوی ہاٹ“ پیدا ہوئی تو اس ہاٹ آیا۔ ناداناں اپنی ہاٹاں میں ہو ہی ایک ہاٹ کر جانے، ولے ہو ہاٹ کیوں کلائے کس وضع میں نکلی، محنت میں سمجھے، مشقت میں پہچانے۔“

وجہی نے ”سب رس“ لکھی تو اس کے سامنے کم از کم فارسی کے دو اسلوب بیان ضرور تھے؛ ایک ”ملا“ ظہوری کا اسلوب نثر اور دوسرا خود لسانی کے ”نصہ حسن و دل“ کا مسجع و منقش اسلوب۔ الہی اسلوب کی مدد سے اس نے ”سب رس“ کے اسلوب کی ”نوی ہاٹ“ پیدا کی اور قدیم اردو نثر کو ایک ہی جہت میں کئی منزلیں طے کرا دیں۔ اسی لیے زبان و بیان کی تبدیلی کے اعتبار سے ”سب رس“ اردو نثر کی تاریخ میں ایک واقعے اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔

جس معاشرت اور کلچر میں ”سب رس“ لکھی گئی وہ شاعرانہ کلچر تھا۔ ہر وہ بات جو آج نثر میں زیادہ بہتر و مؤثر طریقے سے بیان کی جا سکتی ہے، اس زمانے میں شاعری کی زبان ہی میں مقبول و مؤثر ہو سکتی تھی۔ ابوالفضل اور ”ملا“ ظہوری کی نثر اسی کلچر کا اظہار تھی۔ حقائق، انوری اور فانی کے قصائد اسی کلچر کی آنکھ کا نور تھے۔ مقامات بدیمی، مقامات حریری، مقامات حبیدی، تاریخ و صاف اور رۂ نادرہ جیسی کتابیں لسانی میں شامل تھیں اور اس لسانی کے ذریعے تعلیم پانے والا معاشرہ ان تصانیف کو اسلوب بیان کا کامل نمونہ سمجھتا تھا۔ رنگینی اور رنگیں بیانی اس اسلوب کی نمایاں خصوصیات تھیں۔ یہی شاعرانہ مزاج، جی رنگینی اور رنگیں بیانی ”سب رس“ کے طرز کی بھی جان ہیں۔ اردو نثر میں یہ



اسلوب بیان اس بات کی علامت ہے کہ دکنی تہذیب اب ہندوی روایت کو ترک کر کے اس فارسی رنگ و آہنگ سے مل کر ایک ہو جانا چاہتی ہے جو اس دور میں سارے مغلیہ ہندوستان میں جاری و ساری تھا۔ سب رس کی نثر ”دکنیت“ کے ہند قلمی کو توڑ کر باہر نکالنے کی خواہش کا بھرپور اظہار ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے کہ رنگینی، رنگیں بیانی اور نظم و نثر کو گھلا ملا کر ایک کرنے کے کیا معنی ہیں ”سب رس“ کو کمپن سے کھول کر پڑھ لیجیے، آپ کو یہ ہر جگہ نظر آنے کی؛ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ ”ملا“ وجہی جہاں شہزادی حسن کے شہر دلدار کا قشتہ پیش کرتا ہے:

”القستہ کوہ تابی کے آدھر ایک شہر ہے۔ اس شہر میں ایک باغ ہے کہ بہشت اس باغ کے رشک نے داغ ہے۔ جس کے پھول دیکھتے جیو آوے، اس باغ کوں بہشت سے کیوں تشبیہ دیا جاوے۔ صحن اس کا موتیاں سون بھریا جوں لاریاں سون گکن، بہشت اس کے ایک باغ کے کوئے کا چمن۔ ملائک آرزو دھرتے ہیں اس باغ میں آنے، حوران ترشیاں ہیں اس باغ کے پھول کا طرہ لانے۔“

بہت

بہل ہو کر لالے بھرے چمنے چمن سیراب ہو  
پھولان کے خاطر جا بڑے کانٹیاں آہ لے لاپ ہو

مجنوں لیلیٰ لالیا، اس کوں بہوت سنبھالیا۔ آخر دیوانہ ہوا اس باغ کے پھولان ہاس نے، فریاد کوہ میں آہ بھرتا ہے اجنوں اس باغ کے شیریں پھلان کے آس نے۔ زلیخا جو بھرتی تھی یوسف کے آس ہاس، سو اس باغ کی پانی تھی ہاس:

بہت

جدھر کدھر بھی حسن ہے جو دل بہلاتا ہے

کدھر کدھر کی بلا عاشقان پہ لیا تا ہے<sup>۱</sup>

اس اقتباس میں کثرت سے صنمیں استعمال ہوتی ہیں۔ تشبیہ و استعارہ کے

۱۔ سب رس: از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۶۵، مطبوعہ امین لٹری آرڈو پاکستان، کراچی ۱۹۵۳ء۔

ملاوہ تلمیحات و کنایات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں نثر میں وہی رنگ نظر آ رہا ہے جو وجہی نے نظم میں استعمال کیا ہے۔ اس ”بیان“ کا مقابلہ اس قصہ گستان کی تصویر سے کیجیے جس کا رنگ بھرا نقشہ وجہی نے ”نظم“ میں لکھا ہے۔ یہ جگہ تو حسن بیان اور مزاج میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ نظم و نثر کے مزاج ایک دوسرے سے مل گئے ہیں۔ مدنی عبارت ”سب رس“ ناموں کا التزام بھی نظم کی طرح کیا گیا ہے اور یہی وہ ”چھند“ سے وجہی نظم و نثر کو ملا کر ایک کرنے کا عمل کہتا ہے۔

فروغ وسطیٰ کے اس دور میں شاعرانہ نثر دنیا کے سارے ادبیات میں مقبول ہوئی۔ عربی فارسی ادب میں بھی اس قسم کی نثر کا رواج تھا اور انگریزی و فرانسیسی نثر میں بھی۔ عہد ایلیزہ میں، اور جی ”ملا“ وجہی کا زمانہ ہے، اس قسم کی نثر کے نمونے لائی (Lyly) کی کتاب Euphues میں اور سڈنی (Sidney) کی کتاب آرکیڈیا (Arcadia) میں ملتے ہیں۔ لائی کی نثر ایک قسم کی منفی نثر ہے اور سڈنی کی نثر میں حد سے زیادہ رنگیں بیانی ہے۔ ”سب رس“ کی نثر منفی بھی ہے اور رنگین بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ چودھویں پندرھویں صدی عیسوی تک یورپ کی نظم و نثر میں وہ سارے استعارات، کنایات، تلمیحات زندہ و باقی تھے جو صنفی دور کے ساتھ ازکار رفتہ ہونے چلے گئے اور اب تیزی کے ساتھ مشرق کے ادبیات سے بھی خارج ہو کر مر رہے ہیں۔ اس لیے اس نثر سے لطف اندوز ہونے کے لیے جہاں قدیم الفاظ کی ”شد“ ضروری ہے، وہاں ان تہذیبی عوامل اور مخصوص طرز احساس کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے جس کے زہر اثر ”سب رس“ اور اس نوع کی دوسری تصانیف سے نثر ظہوری، انشائیہ ابوالفضل اور فسانہ عجائب وجود میں آئیں۔

وجہی نے یہ رنگینی جہاں شاعرانہ زبان کے استعمال سے پیدا کی ہے، وہاں منفی و مستجع عبارت سے بھی اس کے حسن و دلکشی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ سارا فن شعوری فن ہے اور اس کا تعلق ان آرائشی فنون سے گہرا ہے جن کے نمونے ہم خطاطی، پیل، ٹوٹوں اور نقش و نگار کی صورت میں مسلمانوں کے فن تعمیر میں دیکھتے ہیں۔ ”سب رس“ میں فارسی نثر کے برخلاف جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اور اس کا سبب وہ آہنگ ہے جو قالیے کے ذریعے وجہی بڑھانے یا

۱۔ نظم مشتری: از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۰-۵۱، مطبوعہ امین لٹری آرڈو پاکستان، کراچی۔

مننے والے کے اندر رہنا کرنا چاہتا ہے۔ جملے اگر طویل ہونے تو قافیے سے پیدا ہونے والا احساسِ آہنگ، فاصلے کے حبیب، کمزور پڑ جاتا۔ اسی لیے جملے چھوٹے ہیں اور ان کے اندر بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ یہ طرزِ "وضاحت" سے زیادہ "بیان کرنے" کے لیے موزوں ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال لیجیے۔ وجہی عقل کے موضوع پر روشنی ڈال رہا ہے :

"عقل نور ہے، عقل کی دوڑ جوت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہوایے، عقل ہے تو خدا کون ہائے۔ عقل اچھے تو تمیز کرے، برا اور بھلا جانے، عقل اچھے تو اہسکوں پور دوسرے کون پھلانے۔ عقل نے میر، عقل نے پیر۔ عقل نے بادشاہ عقل نے وزیر۔ عقل نے دہا، عقل نے دولت، عقل نے چلتی سلطانان کی سلطنت۔ عقل نے دہا ہے پور عالم کھڑا، جس میں بیہوت عقلِ وو بیہوت بڑا۔ عقل سون چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی۔ عقل بغیر دل کون نور نہیں، عقل کون خدا کہتا ہی کہہ دور نہیں۔ ذات ذات نے صفات ہے، ذات نے جو کہہ لکھا سو ہی ذات ہے۔ جوں آفتاب پور اُس کا نور، اگر آفتابچہ نا اچھے تو نور کیوں ہونے مشہور۔ اگر آفتابچہ میانے نے جاوے، نور آفتاب نے نکلیا تھا سو ہی آفتابچہ میں ساوے۔ سور کون نور کتنے ہیں، نور ہے تو سور کتنے ہیں۔ لوئے آفتاب ہے ہیں تو آفتاب کو آفتاب کون کتنا، اثر نے شراب ہے ہیں تو شراب کون شراب کون کتنا۔ ہاس نے بھول نے شرب پایا، ہاس نے بھول بھول کہوایا۔ جوت نے جوہر نے پایا مول، معنے نے مینھا لکنا بول۔"

یہ طرزِ ادا ساری کتاب میں عام ہے۔ لفظوں کی ترتیب بالکل اسی طرح قافیے کے زیر اثر ہے جس طرح شعر میں ہوتی ہے۔ آہنگ کا احساس بھی لہجوں کی ترتیب کو متاثر کر رہا ہے۔ اگر قافیے کا التزام نہ رکھا جاتا تو اس جملے میں "عقل سون چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی" الفاظ کی یہ ترتیب بھی باقی نہ رہتی۔ یہ اہتمام "سب رس" کی ہر سطر پر جملے میں موجود ہے۔

"سب رس" میں دکنی زبان اسی طرح بدلتی ہوتی محسوس ہوتی ہے جس طرح محسود و فیروز کے کلام میں شاعری کی زبان ایک نئے قال میل کا پتا دے رہی ہے، جس میں فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و لہجہ ایک نئی زندگی اور شعور کا پتا دے رہا ہے۔ وجہی نے اس عمل سے دکنی اردو کو شہال کی اردو سے ملانے کی شعوری کوشش کی اور اسی لیے اس زبان کو "زبانِ ہندوستان" کا نام

دیا۔ یہ زبان اردو سے معاشی نہیں ہے اور "ریختہ" کے وجود میں آنے سے اردووں چلے لکھی گئی ہے، مگر دکنی نثر کو "ریختہ" کے راستے پر بہت دور لے گئے جانے کی ایک یادگار اور قابلِ قدر کوشش ہے۔ اگر "سب اسکاش" کا جدید انگریزی سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بے حد مختلف نظر آنے کی مگر وجہی کی زبان ولی کی زبان سے بہت زیادہ دور نہیں ہے۔ اگر مدلل اسکاش کے چوسر کو انگریزی زبان کا موجد کہا جا سکتا ہے تو پھر وجہی کو اردو کی ادبی نثر کا موجد کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ مسجع و ملفی عبارت کی رنگینی، طرزِ ادا کی ادبی سطح، فارسی طرزِ احساس و اسلوب کا رنگ و آہنگ، اردو نثر کو "نثر ظہوری" اور "قصہ حسن و دل" کی سطح پر لانے کی کوشش کے علاوہ وجہی کی یہ منفرد خصوصیت بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس نے "قطب مشتری" میں نظم کو اور "سب رس" میں نثر کو نئی لطافت اور نئے چہرہ سے استعمال کیا ہے۔ قدیم دور میں یہ دو کام اس سے چلے، اس انداز سے اور اس سطح پر اب تک کسی نے انجام نہیں دیے تھے، اور اگر دیے بھی تھے تو کم از کم وہ لک نہیں پڑے۔



لوہے تھے ہرمنند سو پھر کر نکل آئے مچ کدور میں لبر کر  
 دیا جیو پھر راگ پور رنگ کون کیا کدور سیناں ہو کے زلگ کون  
 بدھانت ملکہ ملکہ کے تمام تیرے شہر میں آکٹے صہ مقام  
 عہدہ کی شکل میں ہد قلی نے دوبارہ جن ضرور لیا تھا لیکن بدھمت بھی  
 ایسا کہ انہی ہی زندگی میں سب کچھ گوا دیا ۔ ہدا ہو تو وہ شاہی کتب خانہ  
 جل کر خاک ہو گیا جس کی بنیاد دسویں صدی ہجری کے تقریباً وسط میں ہد قلی  
 کے والد ابراہیم قطب شاہ نے رکھی تھی ۔ مجرموں نے پیش گوئی کی کہ بچہ  
 باپ کے لیے بدشگون ہے ۔ بارہ سال سے پہلے باپ کو مجھے کی صورت نہیں دیکھنی  
 چاہیے ورنہ جان کا خطرہ ہے ۔ میر قطب الدین نعمت اللہ ، مرزا ہمرستانی ،  
 خواجہ مظفر علی ، مولانا حسین بکے بعد دیگرے اتالیق مقرر ہوئے اور اللہ کو  
 پیارے ہو گئے ۔ بارہ سال کا ہوا تو جشن منایا گیا ۔ بادشاہ نے لالٹے لٹے کو  
 محل میں بلایا اور کچھ عرصے بعد جوان سال باپ بھی وفات پا گیا ۔ قتل اشہن ہوا  
 تو اسی سال ملک عنبر مرگیا ۔ ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۴ع میں بیجاپور کا ابراہیم عادل شاہ  
 ثانی جگت گڑھ بھی وفات پا گیا ۔ ملک عنبر اور جگت گڑھ کی وفات نے دکن  
 کے سیاسی توازن کو خراب کر دیا اور مغلوں کی بن آئی ۔ رفتہ رفتہ سلطنت بھی  
 ختم ہو گئی اور ۱۰۳۶ھ/۱۶۲۶ع میں مغلوں کے حملے اور پھر ”صلاح نامہ“  
 نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی ۔ اب بادشاہت بھی نام کی رہ گئی تھی لیکن  
 صابر و شاکر اتنا کہ صالح نامے کے ہد ”ختم بالخیر والسماء“ کی مہر بنوا لی  
 اور داد عیش دیتے ہوئے زندگی کے دن ہنسنے کھیلتے گزارنے لگا :

ہو دنیا دو دن کی ہے مہاں ، اچے کچ لہر لیں

دل نہ باندھ اس سات توں خوش حال رہ پاں ہم نہ کھا

”عم نہ کھا“ کی ردیف میں یہ پوری محزل عہدہ قطب شاہ کے مخصوص مزاج  
 کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ بابر نے کہا تھا کہ ”بابر ہمیشہ کوش کہ عالم  
 دوبارہ لیست“ ۔ بابر و عمر خیام کی طرح عہدہ بھی اسی کا قائل تھا ۔ اس کا  
 اظہار وہ انہی شاعری میں بار بار کرتا ہے :

سکھی آمل کے یل قیل ذوق کر لیں دنیا میں کوئی نہیں آیا دوبارا

۱۔ یہ مصرع ابوالغلام مرزا بابر کا ہے جو ظہیر الدین بابر کا چچا تھا ۔ لیکن فرشتہ  
 نے اے ظہیر الدین بابر سے منسوب کیا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔ (جیل جالبی)

باغواں باب

## فارسی روایت کی توسیع

(۱۶۲۵ع-۱۶۷۲ع)

”ملا“ وجہی نے ، آپ کو یاد ہوگا ، انہی مشہور زمانہ نثری تصنیف  
 ”سب رس“ عہدہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی ۔ عہدہ قطب شاہ اپنے  
 نانا ہد قلی قطب شاہ (م۔ ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع) کی وفات کے تین سال بعد پیدا ہوا  
 اور ۱۶۲۵ھ/۱۰۳۵ع میں بارہ سال کی عمر میں تخت سلطنت پر بیٹھا ۔ دونوں کی  
 تربیت ایک ہی انداز پر ہوئی تھی ۔ دونوں پری جالوں کی صحبت میں داد بھی  
 دیے کے عہد تھے ۔ دونوں کی تعلیم کا معقول انتظام کیا گیا تھا ۔ دونوں موسیقی  
 اور شاعری سے فطری لگاؤ رکھتے تھے ۔ اول علم اور ارباب پتر کی سرپرستی ان  
 کی گھنٹی میں بڑی تھی ۔ دونوں عورت اور شراب کے رسا تھے ۔ شعر اور  
 راگ رنگ کے دلدادہ تھے ۔ رسوم اور تقاریر مذہبی و غیر مذہبی کو دھوم دھام  
 سے منانے کو دل سے پسند کرتے تھے ۔ عہدہ کے والد سلطان ہد قطب شاہ  
 (۱۰۲۰-۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱-۱۶۲۵ع) کے دور حکومت میں یہ سب چیزیں  
 موقوف کر دی گئی تھیں ۔ مزاج و تربیت کی اسی مناسبت کی وجہ سے عہدہ نے  
 اپنے نانا سلطان ہد قلی قطب شاہ کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی اور دیکھتے  
 ہی دیکھتے سلطنت گولکندا میں وہی ماحول پیدا ہو گیا ۔ غواصی نے ”طوطی نامہ“  
 میں لکھا :

کہیں یوں یہ حق طیر ولی کہ پھر جگ میں آیا ہد قلی

اور یہ بھی لکھا :

مخاوت میں جو دیکھتا ہوں مجھے سو مچ باج نہیں کوئی دستا مجھے  
 ترا لطف لے شاہ عالی صفات دے خاص پور عام پر ایک دھلت

ساری شاعری اسی اندازِ نظر کی ترجمان ہے۔ اُس کی شاعری میں شوغیاں ہیں، وصل ہے، چلبلاہیں ہیں، چھیڑ چھاڑ اور راگ رنگ ہے۔ ہجر اور ناکامی کا دور دور پتا نہیں چلتا۔ عبداللہ قطب شاہ کی شاعری اُس کی زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ جیسے اُس کی زندگی فکر اور تجربے کی گہرائی سے خالی تھی اسی طرح اُس کی شاعری بھی اسی رنگ ڈھنگ کا اظہار کرتی ہے۔ سیدھے سادے سامنے کے جذبات، سیدھے سادے الفاظ میں پیش کر دیے گئے ہیں۔ ان میں تجربے کی نہاداری اور جذبات کی گہرائی بالکل نہیں ہے؛ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے جو عبداللہ کی شاعری کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں:

سجوں جی روپ کے مجنوں ہو پھرتے  
جو ہوتے آج کون چشید و دارا  
لنکتیے آج بھولان کے چمن میں  
ہا کے ہاتھ میں لے ہات گستا  
ہوا کا وقت ہے خوش اس، ہوا میں  
صراحی ہو رہی ہاتھ سات گستا  
باری لگی ہے باری تازی توں سیج آنا  
بھانا توں بھوت کرتی تو کیوں تو دل کو بھانا  
ہاں ناچ کرتے لے دن ہو کر گئے سہلی  
آناں مرے کئے لک کیشا کرے کی لالا  
توڑے ہولٹان لے میٹھے ہیں موہن  
کہ اباج اس انکے لکنا ہے کھارا  
معتوق وہی جو جس کے مکھ تھی  
خورشید جال وام لیتا  
روزے کھلیں باری باری ابرم بھالا  
جوین یہ بات مٹنے کرنا ہے من الالا  
شیر ہے شراب موہن خرما مو تیرے آدھراں  
کھولیا ہوں آج روزہ سینے سون جی کو لالا

شراب، پیالا، محبت کا رس، وصل، عورت کے انگ انگ سے لطف و لذت اندوڑی  
اُس کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ جو کچھ ہے آج ہی حاصل کر لیا جائے، کل

کی بات بے حاصل ہے:

آج کل کہنے لگے لے دیں وعدے ہر ولے  
آج کا وعدہ لیتا ہرگز صبا پر توں کیا  
محبوب کے ہولٹوں کے نقل کے بغیر پیالے کا بھی لطف نہیں ہے:  
جی ادھر کے نقل بن ہوتا نہیں پیالہ یہ جیو  
گرچہ ساقی بات میں پیالا لے کہتا ہے جیا  
اب ذرا وصل کی داستان بھی سنئے:

سب رات خوش صبا تلک یک رنگ اے سجن  
خلوت محام جی سون منجے لے۔۔۔ صبا لیتا  
وہ تن سلا لیتے تھے (ولے) اُس وقت یہ میں  
میں کھول بول کچ نہ سکی وقتِ خواب تھا  
مل جا تیرے خیال میں یوں ہو ہوئے تھے جو  
میں گئے کی بات کو نہ واں جواب تھا  
چنگ ہوو رہا بہت مست ہوئے تھے اہں منے  
لذت سون راگ رنگ میں تو بے حساب تھا

محبوب آئے تو ”سوئے“ کے لیے آئے، خواب میں آئے تو کیا حاصل:  
سجن سوئے آناں کر سکھی بھر پھر کتا سونا  
اگر سوئے میں آئے تو بھی اس سوئے تھی کیا ہوا

عبداللہ کے ہاں بار بار یہی موضوعات سامنے آتے ہیں۔ محبوب کا دہدار دولتِ جاوید ہے۔ محبوب کے نور کے آگے سورج کی تعریف کرتے سے زبان ہد کی طرح لڑنے لگتی ہے۔ سرو لد کے ”جوین“ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ شہر پر بھل کیسے آ گئے۔ باغ کی سیر کو جاتا ہے تو سرو کو دیکھ کر محبوب ہاد آ جاتا ہے اور وہ سرو سے لپٹ جاتا ہے۔ یہی لپٹا لپٹانا اس کی شاعری کا بنیادی محرک ہے۔ شاعری شراب و موسیقی کی طرح لذتِ وصل بڑھانے کا ایک عمل ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی اور مصرق کی غزل کا بھی یہی مزاج ہے۔ ہانسی بھی آنکھیں بند کیے اسی رنگ سے لطف لے رہے ہیں۔ عبداللہ کے ہاں بھی محبوب وصل کے لیے بے قرار نظر آتا ہے اور اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے:

ہن دیکھیے یک کل دل مرا سینے میں لیتا ہوا  
میں جاتی ہوں موہنی! شہ من موہن نے کیا کیا



گمانی گئی گنن ہار کی چنچل چہیلانٹ جوان  
کرتار اپی اوتار کر ایسے لول گون لہیا  
بھرے جون منے جانی اچھالیا عشق طوفانی  
لہ منج آن بھائے نہ پانی مگر مد کچ کیا ٹولا

بہر محبوب کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ لذت "دے" اور عاشق لذت "لے" :

جوانی وہی ہے جو عاشق کون کام آئے  
کہ عاشق ہے جانی یہ عاشق ہمارا  
توں محبوب مطلوب ہے حظ دینے پاری  
توں معشوق عاشق ہے حظ لینے ہارا  
یو لوچن ، یو جون ، یو کالان ، یو ہولٹان  
ہیں اس کے عاشق یو حق ہے ہارا  
ملیا منج پر ج سون مویں بھاری  
نہی صدئے عیداد سلطان ہارا

مد قلی لطف شاہ کم و بیش اپنے سارے مقطعوں میں "لہی صدئے" کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ عیداد قطب شاہ بھی اپنے مقطعوں میں جی التزام کرتا ہے۔ عیداد بھی مد قلی کی طرح مولود ، ہست ، ہر سات اور دوسری تقریبات کے موقع پر اپنے جذبات کا اظہار شاعری میں کرتا ہے۔ ایک خصوصیت عیداد کے ہاں یہ نمایاں ہے کہ وہ صنعت ایہام کا استعمال کرتا ہے۔ اوپر دی ہوئی مثالوں میں کئی شعر ایسے ہیں جن میں ایہام سے وہی کام لیا جا رہا ہے جو شالی ہند میں اہرو و حاتم کے دور میں لیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ عیداد موسیقی کا احساس پیدا کرنے کے لیے لفظوں کو سجا کر استعمال کرتا ہے۔ بہت سی غزلوں میں صنعت لزوم مالا بلزم کا استعمال کیا گیا ہے۔ ہر مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال سے ایک لے ، ایک جھنکار پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عیداد کے دیوان میں غزلیں کی غزلیں اسی صنعت میں ماتی ہیں اور اکثر غزلوں میں ایک ایک دو دو شعر لسی مزاج کے حامل ہیں۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو عید ہن ساجے ، نصرت کے ہیں ہاجے  
ہے چنگ کے نبی راجے دن دینر مد کا  
صدئے نبی عیداد مد کون ہے مدد اللہ  
ہنچ کن ہیں گوا باقہ دن دینر مد کا

یا یہ شعر دیکھیے :

میں اے لالا ، دکھی لالا ، ہنگام آلا ہے دھکالا  
ہے ستوالا توں پی پہالا ہو خوش حال لا کر چالا  
زین جاتی ، نہ لیند آتی ، لگا چھاتی منج اے ساق  
کہ کھواتی ہوں رنگ راتی ہوں میں مالی قری لالا

یہ عمل موسیقی کو شاعری سے ملانے کی کوشش ہے پیدا ہوا ہے۔ عیداد شاعری کا بھی رسیا تھا اور موسیقی کا بھی۔ کہتے ہیں کہ چنگ گرو کی کتاب بورس کے جواب میں اس نے ایک کتاب "تصنیف کی آہی"۔ اس عمل کا تعلق ، معنی سے زیادہ لفظوں کو ملا کر ایک صوتی جھنکار پیدا کرنے تک محدود ہے تا کہ لفظوں کی آہی کے احساس سے ذہن کو متحرک کیا جا سکے۔ یہ عمل ایک ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے کہ جب شراب کے نشے میں دھت ہو کر بننے والا سونے لگے تو موسیقی کو تیز کر دیا جائے اور منہ پر ٹھنڈے پانی کا چھیٹا مارا جائے۔ عیداد اپنی غزلوں میں بھی عمل کرتا ہے۔ ذرا یہ غزل دیکھیے جو اس کی معلوم غزلوں میں سب سے نمایندہ غزل کہی جا سکتی ہے :

چندر کلا تیرا کلا ہے لہر ملا اچکلا  
سو منج بھلا کے مبتلا کیا کلا وو لہر ملا  
نہیں میں لا ، توں کاجلا ، بتا ہلا نکو گھلا  
لے اچلا ہلوں ہلا کہ چہلا ہے وہ ہلا  
مرا دلا ہے باولا آلا ہلا منجے ہلا  
جو مد ہلا تھے کلا لیوؤں بھلا کے چنچلا  
درنگ نہ لا ، نہ کر گلا کہ ہسلا سوں مل آ  
ہرت بھلا وقت ہلا لے آ کلا بکتلا  
وو گند کلا ترا کلا دکھا جلا لہ منج ولا  
کلے کوں لا کلا ملا عمل کھلا نہ کر کلا  
نرا جلا سو جھلجھلا دے طلا تھے اکتلا  
توں ہے ہلا کہ اچلا ہے جل لہلا میں بھلا

اس کے صدقے عہدائے کلم کلا منے کون لا  
مجھے ہلا لیا ملا منگل کلا چندر کلا

اس میں طبع کی سی تھاپ اور سارنگ کی سی لے لسنکی کا تاثر ضرور ہوتا  
کر رہی ہے لیکن وہ حقیقی موسیقی جو روح میں اتر جائے جاں نہیں ملتی۔ اس  
عمل میں وہ الفاظ کو ہکا بکا کر استعمال کرتے ہے یہی دریغ نہیں کرتا جیسے اسی  
غزل میں تلالہ (تمالائی اللہ) یا دوسری غزلوں میں گوشارہ (گوشوارہ) کلا لا  
(گل لالہ) وغیرہ الفاظ۔

ہمیشہ مجموعی عہدائے کی شاعری "ملتحمہ کی شاعری ہے۔ وہ اردو ادب کی  
روایت کو اپنی شاعری سے آگے نہیں بڑھاتا۔ یہ ضرور ہے کہ ہد قل قطب شاہ  
(م - ۱۰۲۰/۱۱۱۱ ع) کے مقابلے میں اس کی زبان حاف ہو گئی ہے۔ زبان و بیان  
پر، طرز ادا پر، فنیۃ الفاظ پر فارسی زبان و تہذیب کا رنگ گہرا ہو گیا ہے  
لیکن اس کی اصل اہمیت تو علم و ادب کی سرپرستی میں پوشیدہ ہے جس کی وجہ  
سے ایران و توران اور روم و شام کے اہل کمال گولکنڈا میں آ کر جمع ہو گئے  
اور اپنی تصنیف و تالیف سے علم و ادب کے دریا بہا دیے۔ اگر عہدائے اس طور پر  
سرپرستی نہ کرتا تو ہد قطب شاہ (م - ۱۰۳۵/۱۱۲۵ ع) کے دور حکومت کے  
خشک ماحول میں قلبی کی کہتیاں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوکھ کر رہ جاتیں۔  
"ملا" وجہی نہ "سب رس" لکھنے، نہ خواصی اپنی شاعری کے چوہر اس طرح  
دکھاتا اور نہ فارسی کی مشہور لغت "برہانِ قاطع" لکھی جاتی۔ علامہ ابن  
خائون، "ملا" بیال الدین، "ملا" علی بن طیفور، مولانا حسین املی، "ملا" فتح اللہ  
سنانی اسی کے دربار سے وابستہ ہیں۔ "ملا" نظام الدین احمد کی "حلیۃ الملاطین"  
آج بھی اس دور کا مستند تاریخی ماخذ ہے۔ ابنِ شاطر، چندی، شاہ واجو،  
سید بلاق، میران جی خدا نما، یوسف، تائب اور بہت سے دوسرے ادیب و شاعر  
اسی دور میں دائرِ سخن دیے رہے ہیں۔ عہدائے کے دور حکومت کا ماحول  
علم و ادب کے لیے حد درجے سازگار تھا۔ یہی عہدائے (م - ۱۰۸۷/۱۱۷۷ ع) کی  
قدر و قیمت ہے اور اسی لیے ہم آج تاریخ ادب میں نظر انداز کرنے کی غلطی  
نہیں کر سکتے۔

خواصی، عہدائے کے دربار کا ملک الشعراء تھا اور جیسا کہ ہم وجہی کے  
مطالبے میں لکھ آئے ہیں، ۱۰۱۸/۱۱۰۹ ع میں "ملا" وجہی نے "قطب مشتری" لکھی  
تو اس وقت خواصی کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھیل چکی تھی کہ

خود ہند وجہی کو خواصی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔ "قطب  
مشتری" میں جہاں اس نے اپنی شاعرانہ عظمت اور استعداد کے گن گائے ہیں  
وہاں خواصی پر واضح الفاظ میں چوٹیں کی ہیں:

اگر غوطے تک برس خواصی کھائے  
تو یک گوہر اس دھات اسولک نہ پائے  
او موتی نہیں وو جو خواصی پالیں  
او موتی نہیں وو جو کس بات آلیں  
نہ نیچے نہ نیچا ہے گن گیان میں  
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

اور جب خواصی نے اپنی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجبال" لکھی اور وجہی کی  
طرح اپنی شاعرانہ عظمت کے گیت گائے تو وہاں حریفوں سے مخاطب ہو کر  
یاواز بلند یہ بھی کہا کہ:

جن کے ہند کا ہوں خواصی میں  
دھنڈار ہوں موتیاں خاص میں  
جگت جوہری سب میرے پاس آئے  
میرے خاص موتیاں کون جو کر لجائے  
میرا گیان عجب شکرتان ہے  
جو اس تھی میٹھا سب ہندوستان ہے  
جنے ہیں جو طوطی ہندوستان کے  
بھکاری ہیں منج شکرتان کے

خواصی نے جس کے نام کے سلسلے میں تاریخیں اور خود اس کی تصانیف  
خاسوش ہیں، خواصی اور خواص دو نعلیں استعمال کیے ہیں۔ خواصی بٹے کے  
اعتبار سے سپاہی تھا اور رات کے وقت چہرے پر مسطور تھا۔ اس کام سے وہ اتنا عاجز  
تھا کہ ایک قصیدے میں اس نے بادشاہ سے چہرہ داری سے معافی کی درخواست  
کی تھی:

چہرے تھی ہیں چہرہ مجھے تڑخے لہٹ زہرا منج  
گھر مال لو چہرہ مجھے جم راج کر دے راج توں

اس قصیدے پر خواصی کو نہ صرف چہرے سے معافی مل گئی بلکہ اس کی قسمت کا  
ستارہ بھی چمک اٹھا۔ چند ہی سال میں وہ بادشاہ کا معتد بن گیا اور ملک سیاست

و درباری امور میں بھی اس کا عمل دخل بڑھ گیا۔ ۱۶۲۵/۸۱۰۴۵ ع میں عبداللہ قطب شاہ نے آئے لیجاپور کے مقبر ملک خسرو کے ہمراہ گولکنڈا کا مقبر بنا کر روانہ کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسرت کے زمانے میں وجہی سے بھی غواصی کے تعلقات خوشگوار تھے۔ ایک قصیدے میں اپنی اور وجہی کی تعریف کر کے بادشاہ (مہد قطب شاہ) سے مہربانی کی درخواست کی تھی :

اس دکھن کے شاعران میں ج شہنشاہ کے نزدیک  
ہے غواصی پور وجہی شاعر حاضر جواب  
عارفان میں سوکتے ہیں یوں کہ آج اس دور میں  
شیر ہیں یو شعر کے فن میں بھی بولرب  
اس ضمنی پور پیری وقت پرہ اے دستگیر  
مہربان ہو کچ پمن دونوں کی جمعیت کے باب

لیکن عبداللہ کا دور حکومت غواصی کے عروج اور شہرت کا دور ہے۔ کلیات کے علاوہ غواصی کی این مثنویاں — مینا ستوتی ، سیف الملوک بدیع الجہال اور طوطی نامہ — شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے مطالعے سے ایک پُرگو اور لادراںکلام شاعر سامنے آتا ہے۔ بحیثیت ”اثر“ غواصی کی شاعری کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ ”سیف الملوک بدیع الجہال“ وہ مثنوی ہے جس نے لیجاپور میں مٹری نگاری کو نہ صرف رواج دیا بلکہ اس کے رخ اور انداز کا دھارا بھی موڑ دیا۔ یہ مثنوی اپنے دور میں ایک نمونہ اور ایک مثال کی حیثیت رکھتی تھی۔ سب سے پہلے مٹری نے غواصی کی تقلید میں ”چندر بدن و مہیار“ لکھی اور اعتراف کیا کہ :

تبع غواصی کا باندیا ہوں میں سخن مختصر لیا کے مالدیا ہوں میں  
اسی طرح آنے والے شعرا آئے خراج تحسین ادا کرتے رہے۔ لعلی نے کہا :

برے کچھ غواصی کی کر خیال کیا تازہ باغ ”بدیع الجہال“

|| (کشن عشق)

غوثی لیجاپوری نے کہا :

پھر غواصی قصہ سیف الملوک کہہ گیا کر شعر کے فن سے ملوک

(رباعی نمونہ ۱)

عشق نے کہا :

غواصی اگر دیکھتا آج کون موی کے من چل میں دل لاج سون  
جیسے جوب کے دھڑکنا اب منجھار دعا کے گھر جہ پہ گھڑا لٹار  
(دھیک پتنگ ۱/۱۱۱۵/۱۷۰۶ ع)  
جاں تک کہ قبرعلی حدی میں حسین نے ”پار دانق“ کے اپنے ترجمے  
”طوطی نامہ“<sup>۲</sup> میں لکھا :

غواصی کا باعث ہے اے لیکنام کہ ہندی ہوا طوطی نامہ تمام  
غرض کہ دو ڈھائی سو سال تک غواصی کا نام دکن کے طول و عرض میں  
گونجتا رہا۔

غواصی کی تینوں مثنویاں فارسی سے اخذ و ترجمہ ہیں۔ ”مینا ستوتی“ کے بارے میں غواصی نے خود لکھا ہے کہ :

رسالہ اتھا فارسی یو اول کیا نظم دکنی سیتی بے بدل

”مینا ستوتی“ کا مرکزی خیال عصمت ، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنہیں کہانی کے روپ میں انسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے۔ مثنوی کی ابتدا حسب دستور حمد و ثناء وغیرہ سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد بادشاہ بالا کنوری حسین و جمیل لڑکی چندا کی داستانِ عشق ہے جو ایک لوجوان چرواہے لورک پر عاشق ہو جاتی ہے اور اُسے اپنے پاس بلاتی ہے۔ لورک کی حسین بیوی مینا ہے جس سے وہ بڑی محبت کرتا ہے مگر چندا لورک کو رام کر لیتی ہے اور بہت سال و دولت لے کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ بادشاہ مینا کے حسن و جمال کا حال سن کر ایک کشتی کو اس کے پاس بھیجتا ہے۔ کشتی مینا کے بیٹھ میں گھس کر اُس کے گھر آ رہی ہے۔ ان دونوں کے درمیان بہت چیت قصے کے مرکزی خیال کو اُسے بڑھاتی ہے۔ کشتی طرح طرح سے مینا کو پہلائی پہلائی ہے مگر مینا اپنی عصمت کے سلسلے میں اتنی پختہ ہے کہ کسی طرح بھی کشتی کے کہنے میں نہیں آتی۔ مینا کو پہلائے پہلائے کے لیے کشتی بہت سی حکایتیں سنا ہے۔ ان کے جواب میں مینا اپنے مطاب کی حکایتیں سنا ہے۔ آخر کار بار جھک مار کر کشتی بادشاہ کے پاس آتی ہے۔ کشتی کی بات سن کر بادشاہ خود مینا کے گھر جاتا ہے اور

۱۔ دھیک پتنگ : از عشق (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ طوطی نامہ منظوم : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۱۔ مخطوطہ : انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

چھپ کر کشتی اور مینا کی باتیں سنتا ہے۔ مینا کی گفتگو سے وہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ سامنے آ کر وہ اسے داد دیتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ لورک اور چندا کو پکڑ کر لایا جائے۔ جب وہ دونوں بادشاہ کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں تو بادشاہ لورک کو مینا کے پاس بھجوا دیتا ہے، چندا کو منگسار کرا دیتا ہے اور کشتی کا سر منڈوا کر، گدھے پر سوار کر کے سارے شہر میں پھروا دیتا ہے۔ قصے میں کوئی واقعیت نہیں ہے۔ ساری کشمکش کا مرکز تصور عصمت ہے جس کی حفاظت مینا کا مثالی کردار کر رہا ہے اور جس کو ڈھانے کی کوشش میں بادشاہ، جو ساری طاقت کا مرکز ہے، لگا ہوا ہے۔ آخر میں مینا کی فتح ہوتی ہے اور مشوی کا اخلاقی مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ مختلف حکایات کے بیان سے مشوی میں شروع سے آخر تک دلچسپی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ دو نقطہ ہائے نظر، دو متضاد اخلاقی قدروں کی توضیح بھی ہوتی رہتی ہے۔

”مینا ستوتی“ ایک ہندوستانی اہم قصہ تھا جو ساتویں صدی ہجری میں ایک عوامی کہانی کی حیثیت سے مقبول تھا اور جسے قدیم ہندی بھاشا میں داؤد نے ”چندالین“ (۱۳۸۷ء/۱۳۸۹ء) میں فیروز شاہ تغلق کے زمانے میں لکھا اور میان مادھن نے ”مینا ست“ میں اسی قصے کو موضوعِ بحث بنایا۔ ہنگلی زبان میں دولت قاضی نے سترھویں صدی عیسوی کے اوائل میں ”ستی مینا و لور چند رانی“ کے نام سے اور حمیدی نے فارسی میں ۱۶۰۶ء/۱۶۰۷ء میں ”عصمت نامہ“ کے نام سے اسی قصے کو اپنے طور سے لکھا۔

سارے دکنی ادب کی طرح اس مثنوی کی بھی یہ خصوصیت قابل ذکر ہے کہ فارسی قصے کو سامنے رکھ کر، ترجمہ و اخذ کرنے کے باوجود، خواصی نے اسے دکنی مزاج اور رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے۔ قصے کو پڑھنے وقت، نہ ماحول اور فضا سے اور نہ کردار و معاشرت سے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ قصہ فارسی سے اردو میں آیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کردار ہندو ہونے کے باوجود روح، مزاج، معاشرت اور انداز فکر میں مسلمان ہیں۔ چندا کو سزا دی جاتی ہے تو اسے منگمار کر دیا جاتا ہے۔ مینا عصمت و حیا کے سلسلے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مسلمان عورت

۱۔ مینا ستوتی : مرتبہ غلام عمر خان (قدیم اردو) جلد اول، ص ۶۲، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

اپنے مذہبی عقائد اور تصورات کے سہارے اپنا مافی الضمیر ادا کر رہی ہے۔ مینا اور دوتی (کشتی) کی ان جیت سے اس زمانے کے واقعاتی حالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کا طرز عمل کیا تھا؟ مرد کس طرح سوچتے تھے؟ وہ کون سے مکر و فریب لہے جو عورتوں میں عام تھے؟ دو یا دو سے زیادہ شادیوں کا عام رواج تھا اور سوکنوں کی لڑائیاں اور جلاہا پر گھر میں روزمرہ کا معمول تھا۔ خواصی نے موقع و محل کے مطابق ان سب باتوں کو مثنوی میں پیش کیا ہے۔ دوتی اور مینا کے درمیان بات چیت اور مکالموں میں والہیت کے ساتھ ساتھ مادی اور عینی قدروں کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے۔ خواصی نے ہر جگہ زبان و بیان کو کرداروں کی مناسبت سے استعمال کیا ہے۔ جہاں مینا اور دوتی کے درمیان بات چیت ہوتی ہے وہاں دکن کی عورتوں کی باخاورہ زبان سے اظہار کے روپ کو سنوا رہا ہے۔ دوتی کہتی ہے :

بتا کہوں تو گوال پر من دھری  
بتا کہوں ترا جان اس پر کری  
تو آخر ہے گندی جنم کھوئیگی  
’برا کہا ’برے گود میں مولیگی  
بدل گل گڑا دے گرجنے مینی  
یکلی مینا بھٹے مرے کانہی  
مجھے بولنے سنج پکا ہے مینا  
تو اپ بھائی ہے مجھے کیا کنا  
دیکھو ہل بھیمان کون فیرن سٹا  
بغیر گھاس ان کون نہ لاکے مٹھا  
مشہور ہنت ہے جل ستی منگ نہ پانے  
سے رشتان جائے، عادت نہ جائے

یہ من کر مینا جواب دیتی ہے :

اٹا من تو ناچیز کشتی ’جھوٹی  
کٹی ہوں اٹا من تو بھائی ’بھوٹی  
دھا دینے منگتی ہے کشتی چھنال  
ستی اپنے مت کون جو رکھنا منبھال  
میں سبھی، توں عشیق مکر زناں  
بڑی بھار کی سوں ہے ملنا تنہا  
اپنی دانی ہو کر سو کرتی مکر  
شکر میں زور ہو زور میں شکر

بادشاہ جب مینا سے بات کرتا ہے تو اس کا لہجہ اور انداز گفتگو الگ ہے۔ چند



اور لوگ بات کرتے ہیں تو ان کا اسلوب گفتار الگ ہے۔ ”سہا مشوقی“ میں لہجوں کا تنوع خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ زبان کی قدامت نے اس مشوقی کے حسن کو ہم سے چھین لیا ہے لیکن قدیم زبان و بیان کی واقفیت کے ساتھ اسے بڑھا جائے تو اس میں روایتی، شیرینی اور اثر آفرینی کا آج بھی احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ کتب خانہ ”سلاز جنگ“ کے نسخے کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے، ”سہا الملوك بدیع الجبال“ سلطان محمد قطب شاہ (۸۱۰۲۰-۸۱۰۳۵/۱۶۱۱ع-۱۶۲۵ع) کے زمانہ حیات میں لکھی گئی ہے :

سو سلطان محمد قطب شاہ گنہگار جگ آدھار ہے پور جگ دستگیر  
لیکن بادشاہ کے مزاج کے باعث یہ پیش نہ کی جا سکی اور ۸۱۰۳۵/۱۶۲۵ع میں جب اس کا انتقال ہوا تو غواصی نے چند شعر حذف کر کے اور چند کا اضافہ کر کے اسے عبداللہ قطب شاہ کے حضور میں پیش کر دیا۔ غواصی نے اس مشقوی کا سہہ تصنیف اس شعر میں :

اوس یک ہزار پور پنج لیس میں کیا ختم یو نظم دن لیس میں  
۸۱۰۳۵ بتایا ہے جسے اُس نے لیس دن میں مکمل کیا۔ لیکن اس مشقوی کے کچھ نسخوں میں سہہ تصنیف ۸۱۰۲۵ اور ۸۱۰۲۷ بھی ملتا ہے جو شواہد کی روشنی میں غلط معلوم نہیں ہوتا۔

”سہا الملوك بدیع الجبال“ کسی فارسی مشقوی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کا قصہ ”الف لیلہ“ سے اخذ کیا گیا ہے اور غواصی نے اسے اپنے انداز میں نظم کا جامہ چنا دیا ہے۔ ”الف لیلہ“ میں ”بادشاہ محمد بن سیالک اور تاجر حسن“ کے تحت ”سہا الملوك بدیع الجبال“ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ۵۵۷ھ کی رات سے شروع ہوتا ہے اور ۵۷۸ھ کی رات پر ختم ہوتا ہے۔ غواصی کی ”سہا الملوك بدیع الجبال“ کا قصہ اور اس کے کردار وہی ہیں جو الف لیلہ میں ملتے ہیں اور غواصی نے جہاں اس میں تبدیلی کی ہے، اس سے قصے میں اور

۱- وفاتقی فہرست مخطوطات کتب خانہ ”سلاز جنگ“ ص ۵۸۶۔

۲- مقدمہ کليات غواصی : مرتبہ محمد بن عمر، ص ۸-۹ ادارۃ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن، ۱۹۵۹ع۔

۳- ترجمہ الف لیلہ و لیلہ : از ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد مرحوم، جلد پنجم، ص ۳۵۷-۳۵۹، (المنیر ترقی اردو پبلی ڈیپو ۱۹۳۵ع) اور جلد ششم، ص ۷۷-۷۸۔

نظری بن پیدا ہو گیا ہے؟ سہا الف لیلہ میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ جب سہا الملوك جنتوں کے بادشاہ ملک ارزق کے بیٹے کو ہلاک کر کے سرانديپ کی شہزادی دولت خاتون کو، جو اس کی قید میں تھی، آزاد کرا کے طویل سفر کے بعد سرانديپ پہنچتا ہے اور دولت خاتون کو اس کے ہاتھ کے سپرد کر کے اس شہر کے گلی کوچوں کی سیر کو نکلتا ہے اور اس کی نظر ایک جوان پر پڑتی ہے، جو ساعد سے مشابہ ہے، تو وہ اپنے نوکروں سے اسے محل میں لے جانے کے لیے کہتا ہے۔ نوکر اسے قید میں ڈال دیتے ہیں اور سہا الملوك بھی اس نوجوان کو بھول جاتا ہے۔ پھر کہیں ایک سہینے بعد اسے یاد آتا ہے جو سہا الملوك اور ساعد کی رفاقت، محبت اور ملنے کی شدید خواہش کے پیش نظر بالکل غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے۔ غواصی نے قید میں ڈالنے اور ایک سہینے بعد بلانے کے واقعے کو حذف کر دیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ شہزادہ جلدی سے اپنے محل میں آتا ہے اور ساعد کو بلاتا ہے۔ اس سے قصے میں زیادہ فطری بن پیدا ہو گیا ہے۔

جیسا کہ ہم نے وجہی کے مطالعے میں لکھا ہے، قرون وسطیٰ کی داستانوں کا ڈھنگ کم و بیش ایک سا ہوتا ہے۔ صرف قصے کی جزئیات میں فرق ہوتا ہے۔ وجہی کی ”قطب مشقوی“ میں قطب شاہ مشقوی کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ غواصی کے ہاں سہا الملوك تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ دونوں عاشقوں میں بے قراری و اضطراب کی نوعیت ایک سی ہے۔ عشق کی آگ دواؤں کو دلتا جہاں میں لیے لیے بھرتی ہے اور وہ ہر مصیبت و آفت کا مقابلہ کرتے، دیہوں، جنتوں اور راکشوں سے لڑتے قطع منازل اور طے مراحل کے بعد منزل مراد کو پہنچتے ہیں۔ یہی عوامل وجہی و غواصی کی مشقویوں میں کام کر رہے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مشقوی ”سہا الملوك بدیع الجبال“ کی پشت، ترتیب اور رنگ ٹھنک کم و بیش وہی ہے جو وجہی کی ”قطب مشقوی“ میں ملتا ہے۔ اس میں بھی حمد، نعت، منقبت اور مدح عبداللہ قطب شاہ کے بعد وجہی کی ”قطب مشقوی“ کی طرح ”دور حصار حال خود گوید“ کے عنوان کے تحت شاعرانہ دعوے کیے گئے ہیں اور اُس چوٹ کا جواب دیا گیا ہے جو وجہی نے

۱- ترجمہ الف لیلہ و لیلہ : ص ۵۱-۵۲۔

۲- سہا الملوك بدیع الجبال : مرتبہ میر سعادت علی رضوی، ص ۱۱۱، مطبوعہ حیدرآباد دکن۔

غواصی پر کی تھی۔ وجہی نے قطب اور مشتری کے وصال کی خوب صورت تصویر کھینچی ہے۔ غواصی نے بھی تفصیل سے اُسے پیش کیا ہے۔ دونوں کے خاتمے کی لوحیت بھی ایک سی ہے۔ ان دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غواصی نے ”سیف الملوک و بدیع الجبال“ وجہی کی ”قطب مشتری“ کے جواب میں لکھی ہے اور اس میں اُسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔

”سیف الملوک بدیع الجبال“ کی چلی خصوصیت، جو آج بھی متاثر کرتی ہے، سادگی ہے۔ غواصی اپنی بات عام زبان میں بغیر مبالغے کے بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس کے ہاں جذبات میں وہ شدت نہیں ہے جو وجہی کے ہاں ملتی ہے اور نہ سراپا کے بیان میں وہ شاعرانہ مبالغہ ہے جو وجہی کی مثنوی کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ”سیف الملوک بدیع الجبال“ سے غواصی کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسے مختلف کیفیات و مناظر حسن و قدرت بیان کرنے پر پورا عبور حاصل ہے۔ وہ مناظر کے بیان سے قصے کو ابھارنے کا کام لیتا ہے اور سراپا کی تصویریں مثنوی کی لٹرا بنانے کے لیے اختصار کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ وجہی کے ہاں تفصیل ہے، غواصی کے ہاں اختصار ہے۔ وجہی کے ہاں شاعرانہ بیان بُر زور ہے، غواصی کے ہاں زور قصے پر ہے۔ سیف الملوک، بدیع الجبال کی تصویر دیکھنے سے چلے رات کو ساعد کے ساتھ شراب پیتا ہے۔ غواصی اس منظر کو صرف چار مصرعوں میں بیان کر کے قصے کی طرف رجوع ہو جاتا ہے :

عجب رات نرمل تھی اُس دن کی رات  
جھمکتے تھے نوران میں لک دہات دہات  
نکل آئے کر چاند ٹاریاں سینی  
جھمکتا تھا جگمگاریاں سینی  
نچھل چندنا سب میں پڑتا تھا  
سو جیوں دودھ کیرا وو۔ دریا الہا  
بنے بن ہوں ہک مکتی الہی  
چمن دو چمن لک لکتی اتھی

غواصی کے منظر، سراپا اور جذبات نگری اصل قصے کی فضا میں ہلکا سا رنگ بھرنے کے لیے آئے ہیں۔ وجہی اس عمل میں زیادہ خوب صورت تشبیہات، استعارات اور صنائع سے کام لے کر لیز رنگ بھرتا ہے۔ اگر وجہی کی ”مشتری“ کی تصویر کو غواصی کی ”بدیع الجبال“ کی تصویر سے ملا کر دیکھا جائے تو رنگوں

کا یہ فرق واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ وجہی کے ہاں راکشس اور دیو بھوت کی تصویریں کمزور ہیں۔ غواصی کے ہاں یہ تصویریں زیادہ آجا کر ہیں۔ غواصی نے ”زنگن ڈالنی“ اور اس کے باپ ”بڑا بھوت“ کی جو قلمی تصویریں پیش کی ہیں انہیں نہ صرف مصوّر اپنے، وللم سے بنا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے سامنے بھی ایک زندہ ڈالنی اور چلتا پھرتا بھوت آ جاتا ہے :

ہا کوج بدشکل چہرہ اتھا  
جو دیکھن کسے اوسکوں زہرہ نہ تھا  
فرشتے بھی ڈرتے اتھے عرش پر  
اگر آونے اس زبیں عرش پر  
بڑا بھوت کہنے سو تھا آپ وو  
کہ تھا سارے بھوتان کیرا باپ وو  
کیا ہولٹ اُپر کا جو یک دہیر کون  
لکھا تھا پشانی اورنگ میں کون  
تایی کا یوں آیا اتھا لڑک ہولٹ  
جو تھا اس کے گورگیاں منے فرق بھوت  
لہا قد لئی لاک چوڑے ’ہلاخ  
دیسے غار کے لاد لیداں فراخ  
بڑے ڈانگرے سار کے کان دو  
اچڑ گھر کیرے کھوڑ جو ران دو  
مسے کالے اس کے الہی منہ اُپر  
مکھیاں بھنبھاتی ہیں جیوں گُٹوہ اُپر  
انگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے  
خوش انگلیاں میں چٹا ڈلے پہاز کے

”سیف الملک بدیع الجبال“ عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں بزم کا بیان پرزور ہے لیکن جہاں جنگ کے نقشے بھی کیے گئے ہیں وہ کمزور ہیں۔ سپاہی ہیشہ ہونے کے باوجود غواصی کو رزمیہ مناظر سے طبعی مناسبت معلوم نہیں ہوتی۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں غواصی نے ”سخن“ کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ تخلیقِ عالم میں سخن کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ انسان اور حیوان میں بھی ماہدالامتیاز ہے۔ ساتھ ساتھ معیارِ شاعری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ ربطِ شاعری کے لیے ضروری ہے۔ تخیل،

لیا مضمون ، لٹی تشبیہ ، رس بھرے الفاظ ، لٹی طرز ، سلاست ، لڑاکت ، لڑکی ، لطافت اور سحر ( اثر آفرینی ) شاعری کی جان ہیں ۔ اسی معیار کو سامنے رکھ کر غوامی نے یہ مثنوی لکھی جو آئندہ نسل اور اس کے معاصروں کے لیے ایک نمونہ بن گئی ۔

غوامی کے ہاں دکنی اور براکری الفاظ وجہی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں ۔ اسی لیے اس مثنوی کا اثر بیجاپور کے شعرا نے ، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے ، جس کا ذکر بیجاپوری ادب کے سلسلے میں آ چکا ہے ، بمقابلہ ”طب مشری“ کے زیادہ قبول کیا ہے ۔ اس مثنوی نے بیجاپوری ادب میں انقلاب پیدا کر کے اس کا رخ موڑ دیا ۔ اس کی زبان مقیم ، امین اور صنفی کی زبان سے قریب ہے ۔ یہ وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپوری اسلوب میں فارسی رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا اور فارسی اصنافِ سخن کے لیے راستہ ہموار کر دیا ۔ ”سیف الملوک بدیع الجبال“ میں زور قصے پر ہے اور قصہ تیزی سے چلتا ہے ۔ جی خصوصیت مقیم سے لے کر بعد تک کے شعراے بیجاپور کی مثنویوں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے ۔

”سیف الملوک بدیع الجبال“ الف لیلہ کی نثری داستان سے ماخوذ ہے اور طوطی نامہ<sup>۱</sup> ( ۱۶۳۹/۵۱۰۴۹ ع ) ضیاء الدین غشی کی نثری تصنیف ( ۸۷۳/۱۳۲۹ ع ) ”طوطی نامہ“ سے ماخوذ ہے ۔ ”طوطی نامہ“ کا اصل ماخذ متسکرت زبان کی ایک کتاب ”شکاسب تی“ ہے جس میں طوطے کی زبان سے ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں ۔ غشی کے ”طوطی نامہ“ کو سامنے رکھ کر ، جس میں بارہ کہانیاں لکھی گئی ہیں ، ابوالفضل نے بھی فارسی میں اس کا خلاصہ لکھا ۔ بعد میں ”سلا“ قادری نے ۱۶۶۲/۵۱۰۷۳ ع میں آسان فارسی میں اور حیدر بخش حیدری نے گلکراسٹ کی فرمائش پر ، ۱۸۰۱/۵۱۲۱۶ ع میں ”طوطا کہانی“ کے نام سے اچھے آسان اردو میں لکھا ۔ غوامی کا ماخذ غشی کا ”طوطی نامہ“ ہے جیسا کہ اس نے اپنی مثنوی کے آخر میں لکھا ہے :

ہوئے حضرت غشی مچ مدد دیا میں اسے تو رواج اس سند  
غوامی نے صرف ابتدائی کہانیوں کو اپنے ”طوطی نامہ“ کا موضوع بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اس میں وضع وضع کی باتیں آتی ہیں اور طرح طرح کی حکایتیں

۱۔ مقدمہ طوطی نامہ : مرتبہ میر سعادت علی رضوی ، ص ۳۰-۳۵ ، حیدر آباد دکن ، ۱۳۵۷ھ ۔

بیان ہوئی ہیں اس لیے یہ داستان خوب بلکہ ہوشیار ہے :

خوب داستان ہے ، اور ہے ہوشیار

عجب کیا جو خوش اوس نے ہوئے جہاں

ہوشیار ہے مراد یہ ہے کہ یہ ایک مسلسل قصے کے بجائے مختلف حکایات پر مشتمل ہے ۔

”طوطی نامہ“ غوامی کے آخری دور کی تصنیف ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ وہ بوڑھا ہو چکا تھا اور فارغ البالی کی زندگی گزار رہا تھا ۔ مثنوی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ معیار شاعری ، جس کا ذکر اس نے ”سیف الملوک“ میں کیا تھا ، اسے ”طوطی نامہ“ میں بڑی حد تک حاصل کر لیا ہے ۔ طوطی نامہ میں قدیم دکنی زبان کی وہ چھاپ ، جو ”سیف الملوک“ اور ”سینا ستوتی“ میں نظر آتی ہے ، ہلکی پڑ جاتی ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ۔ اس بنیادی تبدیلی سے خود اس دور کی زبان میں تبدیلی کا پتا چلتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”دکنی“ ، ”رضتہ“ کے لیے معیار سخن کی طرف بڑھ رہی ہے ۔ زبان کی اسی تبدیلی اور فارسی الفاظ و اسلوب کی وجہ سے ”طوطی نامہ“ آج بھی بمقابلہ سیف الملوک اور سینا ستوتی کے دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے ۔

”طوطی نامہ“ میں اثر الہینی کا عنصر بھی اسی لیے بڑھ گیا ہے کہ اب غوامی کو اپنی بات اختصار کے ساتھ کہنے پر زیادہ قدرت حاصل ہو گئی ہے اور فارسی الفاظ و اسلوب کے اثر نے اس میں ایک رچاوت پیدا کر دی ہے ۔ بھرتی کے الفاظ جو اس کی دوسری مثنویوں میں اکثر نظر آتے ہیں ، یہاں جت کم ہو گئے ہیں ۔ بیان میں تیزی اور احساس و خیال کو گراں میں لا کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے کی قدرت بھی بڑھ گئی ہے ۔ رنگوں کی شوخی اور کم ہو گئی ہے ۔ سلاست و روانی نے اس میں طرز ادا کی سطح پر ایک نئی روح بھونک دی ہے ۔ یہاں بیان کی کشتی متلاطم لہروں پر نہیں بہہ رہی ہے بلکہ ”برسکون لہروں پر ڈولتی چلی جا رہی ہے ۔ یہاں غوامی وہ غوامی نہیں رہتا جو دوسری مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔

”طوطی نامہ“ میں وہ قناعت پسندی ، دنیا سے کنارہ کشی اختیار کرنے ، عشق الہی کے بحر عرفان میں غوامی کرنے اور خوابِ گراں سے بیدار ہونے کا درس دیتا ہے ۔ اب وہ فانی دنیا کے علائق سے دل توڑ کر ازل و ابدی حیات کا خواص ہوا چاہتا ہے ۔ دنیا کو وہ ایک ایسی بربق ہوش عورت سے تشبیہ دیتا ہے جس کا ایک ہاتھ انسان کے لہو میں ڈوبا ہوا ہے اور دوسرا ہاتھ مہندی سے رچا ہوا

ہے۔ وہ ایک ہاتھ سے لوگوں کو ساری اور دوسرے سے بچلاتی ہے۔ اسی لیے وہ حضرت عیسیٰؑ سے یہ کہتی نظر آتی ہے :

مری آرزو میں ہے کوئی عمر کھوئے  
تھے ناسرد اُن میں نہ تھا سرد کوئے  
”طوطی نامہ“ میں مازا زور اخلاقی اقدار پر ہے اور مصنف کا مزاج بھی مختلف حکایات پر غالب آ گیا ہے۔

یہ مثنویاں آج اپنی زبان کی قدامت کی وجہ سے کوئی بڑا شعری کارنامہ معلوم نہیں ہوتی لیکن اردو شاعری کی روایت کو بنانے سنوارنے اور آگے بڑھانے میں انھوں نے ناقابل فراموش کردار ادا کیا ہے اور یہی ان کی وہ تاریخی اہمیت ہے کہ ہم آج بھی ان کے بارے میں جاننے اور معلومات حاصل کرنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ وہ پہل ہیں جن پر سے گزرے بغیر اردو روایت و تاریخ کی سیر نہیں کی جا سکتی۔

غواصی نے مثنویوں کے علاوہ قصیدے، غزلیں، نظمیں، رباعیاں، ترکیب بند اور مرثیے بھی لکھے ہیں۔ غواصی نے قصیدے کو اپنے دور کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ قصیدے میں، جیسا کہ اس نے خود اعتراف کیا ہے، وہ ظہیر قاریابی اور کمال خجندی کا پیرو ہے۔ اُن کی زمینوں میں اُس نے کئی قصیدے لکھے ہیں۔ الفاظ کا رکھ رکھاؤ اور شان و شکوہ کا اثر اس نے قصیدے میں ضرور پیدا کیا ہے لیکن یہاں وہ اپنی مثنویوں کی طرح روایت کو آگے نہیں بڑھاتا اور یہ کام ییجاویر کے نصرتی کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو اردو قصیدے کو فارسی قصیدے کے معیار پر لے آتا ہے۔

غواصی کی کچھ نظمیں جو حضرت علیؑ، غوث اعظم، پیر حیدر یا شاہ، ملکہ حیات بخش یکم، بادشاہ کی میر بھونگیر، آئینہ بندی شاہی محل، شب بارات، میر چاندلی، ہر عید، ہر سات، سرما، بیولا دلہا وغیرہ کے موضوعات پر لکھی گئی ہیں، قصیدے کی ہیئت میں نہ ہونے کے باوجود، قصیدے کے الگ الگ لکڑے معلوم ہوتی ہیں۔ المراد کے بارے میں جو نظمیں ہیں ان میں مختصر مدح کے ساتھ ”دعائید“ انداز سے ایک خاص رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ مناظر قدرت کی نظموں میں قصیدے کی تشبیب کا سا رنگ آ گیا ہے۔ یہ نظمیں، مدحی قطب شاہ کی نظموں کی طرح، غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے کئی نظموں میں شوخی، جنسی لہک، چھڑ چھاڑ اور سزہ لہنے کا رنگ ابھرتا ہے۔ خصوصیت کے ساتھ اُن نظموں میں جو موسم سرما اور سہلی کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔

حسن و عشق غواصی کا خاص موضوع ہے مگر مثنویوں سے زیادہ یہ موضوع غزل میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ غواصی بھی غزل کو غزلوں سے باہر کرتے، ان کے غمزہ و عشوہ، شوخی و طرازی اور حسن و جمال کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ مدحی قطب شاہ کی غزلوں کی طرح غواصی کی غزلیں بھی کیتوں کے مزاج سے قریب ہیں۔ بیشتر غزلیں مسلسل ہیں اور ایک ہی کیفیت، تاثر اور خیال کا اظہار کرتی ہیں۔ اس کی چند غزلوں میں ڈھولک کی تھاپ سے بیدا ہونے والا ایک ایسا راگ ضرور محسوس ہوتا ہے جو آج بھی دل کو موہ لیتا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر چھوٹی جھروں کی نرم خرام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

کھلے سر تھے گلزار الحمدؑ      انویاؑ جگ میں مہکار الحمدؑ  
جہاں کا تہاں آج دینے ہیں جلو      سعادت کے آثار الحمدؑ  
سوئے بخت میرے جو تھے آج لگ سو      دینے چاک بیکار الحمدؑ  
بہت دن پھیں لال کا آج روزی      ہوا منجکوں دیدار الحمدؑ  
مرے ذوق شوق ہو آئند کیرا      ہوا گرم بازار الحمدؑ  
نظر منج غواصی ابر کو کرم کی      نوازیار      دو غفار الحمدؑ

غواصی کی غزلوں میں عشق کا تصور مجازی بھی ہے اور حقیقی بھی۔ وصل کا لطف بھی ہے اور ہجر کا اضطراب بھی۔ باطن کے رموز بھی ہیں اور عالمِ مثنوی کی کیفیت بھی۔ لیکن زبان و بیان، رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی وہ اہمیت نہیں ہے جو محمود، حسن شوق اور ایک حد تک مدحی قطب شاہ کی غزلوں کی ہے۔ غواصی کا اصل میدان مثنوی ہے اور اس کے بعد قصیدہ ہے۔ جولائی مہینے میں وہ مدحی قطب شاہ سے کم سہی مگر فن کاری اور فن کی فہم داری کے اعتبار سے وہ بہت آگے ہے اور قدیم مثنوی کی روایت میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ معاصر شاعری، اور ”مثنیٰ“ کے بارے میں غواصی نے جو کچھ لکھا ہے وہ آج بھی ہمارے لیے باہمی ہے۔ اس کے ہاں مدحی سے زیادہ فکر اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم وجہی سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وجہی آج بھی اس لیے قد آور نظر آتا ہے کہ اس نے نظم و نثر دونوں کا رخ اس روایت کی طرف موڑا ہے جس کے فراز پر آگے چل کر ولی دکنی کھڑا نظر آتا ہے۔ لیکن



اس کے برخلاف عوامی نے فارسی اسلوب اور اصنافِ سخن قبول کرنے کے باوجود وجہی کی پیروی فارسی اور زبانِ ہندوستان والی روایت کا رخ بجاپوری اسلوب کی طرف موڑا ہے۔ اس عمل سے جہاں عوامی بجاپور کے نئے ادب کے لیے ایک اہم اثر بن گیا وہاں یہ اثر ہندوی روایت والے اسلوب کو بھی فارسی روایت کے زیر اثر لے آیا اور بجاپوری اسلوب و روایت کا رخ فارسی اسلوب کی طرف مڑ گیا۔ اور یہ کوئی ایسا معمولی کارنامہ نہیں ہے جسے ہم نظر انداز کرنے کی جرأت یا غلطی کر سکتے ہیں۔

دوسرے شعرا :

عہدہ کے دور حکومت میں قطب زاری نے اپنے مرشد شاہ ابوالحسن کی فرمائش پر، حضرت یوسف شاہ راجو قتال کی مشہور فارسی تصنیف ”نصف النصاب“ (۱۴۹۲/۵۹۶۵ع) کا دکنی میں منظوم ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ ۱۶۳۵/۵۱۰۴۵ع میں مکمل ہوا۔ ”نصف النصاب“ شاہ راجو قتال نے اپنے بیٹے خواجہ بندہ نواز کو ودواز کے لیے لکھی تھی :

گوید ہمی یوسف گدا در وعظ سخن چند را

از چہر خلف خوش لقا بولفتح آن نور ہر

”نصف النصاب“ ۵۸ ابواب اور ۶۹۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ شاہ راجو قتال نے جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ اور فارسی کے خوش گو شاعر تھے، اس تصنیف میں دین و دنیا کی ساری تصبیحتیں اور معلومات اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت کے لیے فراہم کی ہیں۔ توحید باری، احکام و ارکانِ ایمان، عقائد، عقوبتِ گور، بیانِ علم و فضل، فضائلِ حاجت، وضو، غسل، آدابِ جامد پوشیدن، آب خوردن، طعام خوردن، دریائے پیری و جوانی، لاغ باؤی، نرد شطرنج، صاع، نقص و سرود، بزل و سقا، امر معروف و نہی منکر، آوردنِ هروس بخانه و بجامتہ اور غرض کہ کوئی معلوم موضوع ایسا نہیں ہے جس پر اس کتاب میں اظہارِ خیال نہ کیا گیا ہو۔

۱۔ محبوب ذی المنن، تذکرۃ لولیا نے دکن : جلد اول، ص ۳۴۔

۲۔ نصف النصاب : (فارسی)، فلمی، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ دیوان شاہ راجو قتال : (فارسی)، مجموعہ ”بازدہ رسائل“، مخطوطہ الجین ترقی اردو

پاکستان، کراچی۔

”نصف النصاب“ کی حیثیت اس دور میں وہی تھی جو ہمارے زمانے میں مولانا اشرف علی تھالوی کے ”پشتی زہور“ کی ہے۔

قطب زاری کا ترجمہ ۸۶ اشعار اور ۵۸ ابواب پر مشتمل ہے<sup>۱</sup>۔ زبان و بیان کی صفات اور پیروی فارسی والی روایت کو اس ترجمے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تہذیبی نقطہ نظر سے یہ کتاب خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں ہند و نا ہند کے کیا معیار تھے؟ ادب و آداب کے کیا طریقے تھے؟ تہذیب و تمیز میں کن باتوں کو اہمیت دی جاتی تھی؟ لباس، کھانے پینے اور رہنے سہنے کے کیا طریقے تھے؟ ”جنس“ کی معاشرے میں کیا اہمیت تھی؟ اور اس کی تعلیم بھی تربیت کا ایک حصہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کتاب سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے طرزِ فکر و عمل پر کن خیالات و عقائد کی گہری چھاپ تھی۔

اکثر اہل الرائے نے زاری کو ”قطبی و زاری“<sup>۲</sup> لکھا ہے۔ قطبی اور زاری دو الگ الگ شاعر ہیں۔ ”نصف النصاب“ کے مترجم کا نام قطب اور تخلص زاری ہے (وازی نہیں) اور قطبی دوسرا شاعر ہے جس کی دو نظمیں ”مینا نامہ“ اور ”چڑیا نامہ“ باری نظر سے گزری ہیں۔ قطب نام اور زاری تخلص کی تصدیق جہاں ”نصف النصاب“ سے مذکورہ مخطوطے سے ہوتی ہے وہاں اس شعر کے چلے مصرعے سے بھی اس لفظ کی معنویت پر روشنی پڑتی ہے :

بدبان میں سب کمتر ہے زاری تخلص قطب کا

نصہ کیا دکنی زبان شہ کی رضا لے میں گھر

قطبی نے (جو قطب زاری نہیں ہے) ”مینا نامہ“ اور ”چڑیا نامہ“ میں صولہاند خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ”مینا نامہ“ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غوث اعظم کے حلقے میں بہت تھا۔ ”مینا نامہ“ میں اس نے بار بار قطبی تخلص استعمال

۱۔ نصف النصاب (اردو) : قطب زاری، مخطوطہ، الجین ترقی اردو، پاکستان، کراچی۔

۲۔ دکن میں اردو : ص ۹۳، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ع۔

۳۔ اردو نے قدیم : ص ۶۸، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۳۰ع۔

۴۔ مینا نامہ : (فلمی)، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۵۔ چڑیا نامہ : (فلمی)، مملوکہ المر اسروہوی صدیقی، کراچی۔

کیا ہے :

منو کچھ کیا کہے قطبی کی مینا کہ جس مینا کو نادلین جینا  
نظم کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے :  
ارے قطبی نہ کر توں فکر بھاری کہ ہے تو غوث الاعظم کا بھکاری  
ایک اور جگہ ہے : ع

قطب دوار کا کتنا ہے قطبی

قدیم بیاضوں میں قطبی کی غزلیں اور مرتبے بھی ملتے ہیں اور اس دور میں جب  
غرل و مرثیہ نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں ، ان کی حیثیت تبرک سے  
زیادہ نہیں ہے ۔

اسی زمانے میں شیخ بہ مظہر الدین شیخ لہر الدین ابنہ اشام ، نے  
فارسی قصیدے ”ہسائین الانس“ مصنفہ احمد حسن دیور غیدوسی کو سامنے رکھ کر  
”پہولین“ کے نام سے ۱۶۵۵/۲۵۱۰۶۶ ع میں دکنی میں نظم کیا :

ہسائین جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے

جن کے باغ کی لے باغبانی ہسائین کی کئی سو ترجانی

”پہولین“ میں عبداللہ قطب شاہ کی مدح میں بھی ۳۸ شعر لکھے گئے ہیں ۔ عبداللہ  
کے دور کا عام و مقبول موضوع عشق ہے ۔ وجہی کی ”سب رس“ میں ”انسان  
کے وجود پر“ میں کچھ عشق کرنا“ موضوع کتاب ہے ۔ خواصی کی ”سف الملوک  
بدیع الجال“ بھی داستانِ عشق ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں بھی عشق کی داستان کے  
ذریعے اخلاق افکار بیان کی گئی ہیں ۔ ابنہ نشاطی نے ”پہولین“ میں عشق اور

۱۔ بیاض قطبی الجہن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ ”پہولین“ کے زیادہ تر خطوط میں یہ شعر ملتا ہے :

اتھا لاریج لایا تو ہو گزار

اگارا سو کوں کم تھے نس پر چار

شیخ چاند (مرتب) ”پہولین“ معارف الجہن ترقی اردو پاکستان کراچی نے  
”پہولین“ کے ناص نسخے کی بنیاد پر ”نس“ کے بجائے ”ہست“ کے لفظ کو  
دیکھ کر اس کا ۔۔۔ نسیم ، عبدالقادر سروری مرحوم سے اتفاق کرتے ہوئے ،  
۱۰۷۶ مقرر کیا ہے ۔ ”اگیارہ سو“ کے ساتھ نس کا لفظ بمقابلہ ”ہست“  
کے زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے ۔ ہزارا خیال ہے کہ ”پہولین“ کا سنہ تصنیف  
۱۰۶۶ ہی ہے ۔ (ج ۵ ج)

عشق بازی کے راز کھولتے ہیں :

مراسر عشق کے ہے اس میں رازان کثی سو عشق بازی عشق رازان  
ازنہ وسطی کا ذہن بادشاہ اور شہزادوں شہزادیوں کے علاوہ کسی اور  
داستان کا تصور مشکل سے کر سکتا تھا ۔ ”پہولین“ میں بھی کچھ ہن کے بادشاہ  
کی کہانی پیش کی گئی ہے جو خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے اور اس  
کی تلاش میں اپنے خادم کو روانہ کرتا ہے ۔ خادم کسی نہ کسی طرح درویش  
کو تلاش کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا ہے ۔ یہ درویش بادشاہ کو  
کشمیر کے بادشاہ اور گل و بلبل کی ایک عجیب و غریب داستان سناتا ہے جس  
میں کشمیر کا بادشاہ اسم اعظم کی انگوٹھی سے گل و بلبل کو انسانی روپ میں واپس  
لے آتا ہے اور ان دونوں کی شادی کر کے شہزادے کو اپنے درباریوں میں شامل  
کر لیتا ہے ۔ ایک دن کشمیر کا بادشاہ شہزادے سے قصے کی فرمائش کرتا ہے اور  
شہزادہ اسے وہ کہانی سناتا ہے جو ایک جوگی نے کسی بادشاہ کو اس کی  
فکر مندی و پریشانی دور کرنے کے لیے سنائی تھی ، اور جس نے بادشاہ کو ایک  
ایسا منتر بھی سکھایا تھا جس سے وہ خود کو رن یا طوطی کے روپ میں تبدیل  
کر سکتا تھا ۔ چنانچہ قصہ منٹوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ سے مشابہ ہو جاتا ہے ۔  
بادشاہ اپنے وزیر کے قریب میں آکر اسے ”ایک لکھ روپے“ اور گوناگون  
مشکلات سے گزرتا آخر کار اپنے اصلی روپ میں واپس آ جاتا ہے اور دوبارہ  
تخت نشین ہو کر وادہ عیش دیتا ہے ۔ ایک دن بادشاہ اپنے ایک وزیر سے پرچھتا  
ہے کہ آخر بدبخت وزیر نے ایک عورت کے پیچھے ، مجھ سے حاصل کیا ہوا  
وقت و تاج ، کیوں اور کیسے گنوا یا ؟ تو وزیر اسے ملکہ عجم کے بادشاہ کا قصہ  
سناتا ہے ۔ اور یہاں ”پہولین“ کی آخری اور طویل داستان شہزادہ مصر ہایوں اور  
شہزادی عجم سنویر بیان ہوتی ہے ۔

”پہولین“ بھی سارے داستانِ ادب کی طرح قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھی  
گئی ہے ۔ کہانی بیان کرنے کا طریقہ وہی ہے جو ”الف لیله“ میں ملتا ہے ۔ اور نہ  
صرف اس دور کی ساری مشابہتوں میں بلکہ اربعوی صدی عیسوی تک کی ساری  
منظوم و منثور داستانوں میں نظر آتا ہے ۔

ابنہ نشاطی نے ۱۰۷۶ء اشعار کی اس منٹوی میں سلیقے کے ساتھ اپنے شاعرانہ  
جوہر دکھائے ہیں ۔ چاندنی رات ، طلوع و غروب آفتاب اور باغ کے مناظر  
دلچسپ ہیں اور رزم و بزم کے نقشے بھی توازن کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔  
حتیٰ کہ ابنہ نشاطی نے قصہ در قصہ کے بیان میں بھی فنی توازن کو برقرار رکھا

ہے اور ہر مقام پر قصبے کے سرکاری کردار اور قصبے کی بنیادی اہمیت کا خیال رکھا ہے۔ مثنوی میں بہت سے کردار آتے ہیں اور ان نشاطی ان کرداروں کے خد و خال قابل ذکر انفرادیت کے ساتھ، شعر کی زبان میں، اس طور پر ابھارتا ہے کہ کردار ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں۔ بادشاہ خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے۔ ان نشاطی اس درویش کی تصویر یوں پیش کرتا ہے: سو دیکھا خواب میں درویش کوں ایک دلیا کے عاقبت اندیشی کوں ایک ہے کن پر زہین اوجلا چھپلا کمر باندھا ہے ایک ہاریکھیلا بندھا ہے چھوڑا سما سر ہو دستار عصا پکڑا ہے یک رنگیں طرح دار کہ ہے مکہ پر عبادت کا تہلٹی لیا ہے ہات میں اپنے معاشی اگرچہ لوہو سون سب آنگ خالی ولے سجدے کی تھی اوس مکہ یولالی کھڑا ہے آکو یوں دربار انگے او شہنشاہ کے مبارک دار انگے او کھڑے اچھتے ہیں جیوں پر یک کوئی آ رضا کی النظاری سات گویا ایسی تصویریں 'بہولین' میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں۔ 'بہولین' کی ایک خصوصیت اس کا زور بیان ہے۔ اس زور بیان کو پیدا کرنے کے لیے وہ کثرت سے سوزوں تشبیہات کا استعمال کرتا ہے جس سے خیال و احساس آجاگو ہو کر سامنے آ جاتے ہیں؛ مثلاً دربار میں بادشاہ بیٹھا ہے۔ یہ ایک عام سی بات ہے۔ لیکن ان نشاطی بادشاہ کی بڑائی، اہمیت، شان اور دہدے کو "رضوان" کے حوالے سے اس طور پر ابھارتا ہے کہ سارا ماحول زندہ ہو جاتا ہے:

دسیا اوس تھار پر ہوں او جہانباں کہ جیٹوں لردوس میں بیٹھا ہے رضوان خادم ڈھونڈتے ڈھونڈتے درویش تک پہنچتا ہے اور زمین پر سر رکھ کر اس سے مخاطب ہوتا ہے۔ یہ کہہ کر کہ جیسے قلم نعلیے پر اپنا سر رکھتا ہے، ان نشاطی نے اس منظر کو کتنا جیتا جاگتا بنا دیا ہے:

رکھیا خادم او سے دیکھ سیم بھٹیج پر نط پر جیوں قلم رکھتا ہے سر اسی طرح بادشاہ اور درویش کی ملاقات کو وہ یوں بیان کرتا ہے:

ملیا القصد آ درویش شہ سون کیا گویا رفران برجس مہ سون کلر لالہ میں کالا زہر اس طرح دکھائی دیتا ہے:

دے یوں بہول میں لالے کے کالے 'چوا جیٹوں لعل کے پیلے میں گھالے عشق میں ضمیر جسانی کی تصویر دیکھیے:

ضمیر ایسا ہوا اوس درد سون میں اجل منجہہ پیرین میں 'لاٹھ' سکے لی

اظہار کا یہ تخلیقی عمل 'بہولین' میں ہر جگہ ملتا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے 'بہولین' کا طرز "ادبی طرز ادا" بن جاتا ہے۔

ان نشاطی بنیادی طور پر انشا پرداز تھا لیکن اس "دور میں شعر و شاعری کی قدر و منزلت دیکھ کر اسے یہ خیال پیدا ہوا کہ وہ بھی اپنی جودت طبع کا اظہار شاعری کے ذریعے کرے۔ عالم جوانی میں اس نے 'بہولین' لکھی اور یہ اس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے۔ 'بہولین' میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

اے الشا ہو میرا میل دایم طبیعت کوں میری ہے حظ ملایم  
سجھو ہر کس کوں میرا طبع ہونا ککر میں ایک دکھایا ہوں نمونا  
اس موقع پر اسے وہ اسانڈہ یاد آتے ہیں جو اس کی شاعری کی، حقیقی معنی میں، داد دے سکتے تھے:

نہیں او کیا کروں فیروز استاد جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد  
اے حد حیف جو لیں سید محمود کتنے ہائی کو ہائی 'دود کوں' 'دود  
نہیں اس وقت پر او شیخ احمد سخن کا دیکھتے باندھا سو میں حد  
حسن شوق اگر ہوتے تو لی الحال ہزاروں بھیجتے رحمت منجہہ اہوال  
اچھے تو دیکھتے 'ملاں' خیالی ہو میں برتیا ہوں سو صاحب کمالی

جہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ان نشاطی کو فیروز، محمود، احمد، حسن شوق اور خیالی کہوں یاد آئے؟ اس کا جواب ہمیں اس "دور کی روایت میں ملتا ہے۔ یہ وہ متاخذہ کرام تھے جنہوں نے فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و اصناف کی روایت کو اردو شاعری اور زبان کے مزاج میں سمونے کا تخلیقی عمل کیا تھا۔ شیخ احمد کجرات سے گولکنڈا آئے اور "ہوسف زلیخا" لکھی تو اس میں عربی و فارسی الفاظ سے احتساب کا درس دیا لیکن "لعلی مجنوں" میں وہ اس رنگ سخن کو ترک کر کے گولکنڈا کے ہم عصر شعرا کی طرح، فارسی اسلوب کی "جدید تہنیک" پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خصوصیت سے احمد کی غزلیں تو فیروز، محمود، خیالی اور شوق کی طرح اسی لئے رجحان کی نمائندہ ہیں۔ فیروز،

محمود اور خیالی، ہد قلی قطب شاہ سے پہلے کے شاعر ہیں اور ۱۵۷۲/۱۵۸۰ء سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ حسن شوق نے طویل عمر پائی اور ان نشاطی نے حسب شعور کی آنکھ کھولی تو سارے دکن میں استاد شوق کا نام نہ صرف گونج رہا تھا بلکہ شوق اسی روایت کے منفرد نمائندہ بن چکے تھے جس پر آگے چل کر

حضرت ولی نزول اجلال فرماتے والے تھے۔ شاعری کی اسی روایت کو ابن نشاطی نے بھی قبول کیا اور ”بہولین“ میں فارسی رنگ، اسلوب اور انداز فکر کے بھول کھلائے۔ اس تخلیقی رجحان کو قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ”بہولین“ کے اظہار میں روانی آگئی، انداز بیان سنور گیا اور ایک ایسی سادگی پیدا ہوگئی جو آج بھی اہلی معلوم ہوتی ہے۔

ابن نشاطی کے الشا پرداز ہونے کے باعث ”بہولین“ میں یہ خصوصیت پیدا ہوگئی ہے کہ دوسرے شعرا کے برخلاف اس میں عربی و فارسی الفاظ صحتِ املا و تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں ضرورتِ شعری کے لیے صحتِ تلفظ و املا کو قربان کرنے کی کم سے کم کوشش کی گئی ہے۔ اسی سلسلے کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں حسنِ شعری کے جوہر لکھانے کے لیے صنائعِ بدائع کو شعوری طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قافیے کی صحت کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور فارسی فنِ شاعری کے ہنر کو بھی التزام کے ساتھ بروا کیا ہے۔ آج سے تقریباً سو سال پہلے کی شاعری میں ابن نشاطی کا یہ شعوری ہنر خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف اس نے ”بہولین“ میں بھی اشارے کیے ہیں:

جکوئی صنعت سمجھتا ہے سو گہا

وہی سمجھے میری یو لکھ دانی

وہی سمجھے سجدہ ہے جسکوں کچھ بات

جو میں ہانتیا ہوں یو صنعت سون آیات

ہنر کوئی پس دیکھیا سو میں دیکھایا

صنائع ایک کم چالیں لیا

ہر ایک مصرعہ اوپر ہو کر بچد خوب

رکھیا ہوں قافیہ لیا مستند خوب

”بہولین“ کی یہ انفرادیت ہے کہ ابن نشاطی نے ”نظم“ میں ”الشا“ کی خوبیاں شامل کر دی ہیں۔

”بہولین“ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس ”دور“ میں غزل کا مرتبہ ساری دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے بلند تھا اور اسی لیے ابن نشاطی مثنوی لکھتے وقت اپنی نظم گوئی کا جواز پیش کرتا ہے۔ غزل اور نظم کی یہ بحث، جو پہلی بار ابن نشاطی نے اٹھائی ہے، اردو فارسی میں آج بھی جاری ہے۔ ابن نشاطی نے لکھا ہے کہ اگر غزل نہ کہی جائے تو یہ کوئی

”خاص“ کی بات نہیں ہے۔ اور دلیل یہ دی ہے کہ آخر فردوسی اور نظامی نے کون سی غزلیں کہی ہیں:

غزل کا مرتبہ گرچہ اول ہے      ولی پر بیت مبرا ایک غزل ہے  
غزل گر پس کہے تو پس ہے خاص      جو کچھ بولے سو ظاہر ہے نظامی  
غزل پس طوس کے استاد کون ایک      ہنر ازما کو شہنامہ منے دہک

ابن نشاطی تک پہنچتے پہنچتے غزل کی وہ روایت، جو محمود، فیروز اور خیالی نے فارسی شاعری کی پیروی میں اختیار کی تھی اور درمیان میں جس کا سب سے ممتاز نمائندہ ”سن شوق“ تھا، اس ”دور“ میں سب سے بلند مرتبہ صنفِ سخن بن کر معاشرے میں رواج پا چکی تھی۔ ادب، ذہن، فکر، معاشرت، کلچر اور خیال کی تاریخ میں یہ کہیں نہیں ہوتا کہ ایک شخص آئے اور ظلمات کے جنگل میں ایک دم سے سیدھا اپنا راستہ بتانا چلا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب برسوں تک بہت سونے اپنے اپنے طور پر اس جنگل میں سے بار بار گزرنے کی کوشش کی ہو اور اس کوشش سے ایسے حالات پیدا کر دے ہوں کہ ایک شخص آئے اور ان سب کی کوششوں اور کاوشوں سے فائدہ اٹھانا، فکر و عمل کے دکھ جھلنا، راستہ بتانا، اس پر سے گزرتا چلا جائے۔ اگر اس ”دور“ تک غزل کو یہ مرتبہ حاصل نہ ہو چکا ہوتا تو ولی دکنی کی غزل بھی اس طور پر وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ ارقا کی ہر منزل پر ایک ایسا ہی ولی پیدا ہوتا ہے جو اپنے پیش روؤں کی ساری صلاحیتوں، دریافتوں اور امکانات کو سمیٹ کر اپنی ذات میں جمع کر لیتا ہے اور اس روایت کو سوچ بنا کر چمکا دیتا ہے۔ ابن نشاطی کے مشولہ بالا یہ تین شعر اردو شاعری کے ایک اہم ادبی رجحان کو سامنے لاتے ہیں۔

ابن نشاطی نے شاعری کے دو بنیادی اصول بتائے ہیں:

۱۔ صنائعِ بدائع، صحتِ قافیہ اور خوب صورت تشبیہات شاعری کی جان ہیں۔

۲۔ فنِ شاعری عالی فن ضرور ہے لیکن ”خالی بات“ سے کام نہیں چلتا جب تک کہ اس میں کوئی نصیحت پوشیدہ نہ ہو؛ ”نصیحت“ اور ”صنعت“ کے مل کر ایک ہو جائے سے بلند شاعری وجود میں آتی ہے۔

ابن نشاطی نے شاعری کے اسی راستے پر کتابی سے چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اہمیت اس ”دور“ کے دوسرے شاعر چندی کو حاصل نہ ہو سکی جس نے



۱۰۶۳/۱۶۵۳ع میں "ماہ پیکر" کے نام سے ایک مثنوی لکھی تھی اور جسے عبداللہ قطب شاہ نے ۱۰۶۳/۵۱.۵۰ع میں "سرلوہ" کے عہدے پر نازل کیا تھا۔ اس زمانے میں معراج نامے، وفات نامے اور قلندر نامے کثرت سے لکھے گئے۔ ان کو پڑھنے کے لیے عملیں منعقد ہوتیں، شیرینی تقسیم ہوتی اور سنت پوری ہونے پر میلاد اور بیان معراج کی مجلسیں مانی جاتیں۔ معاشرے میں عام رواج کی وجہ سے اکثر شعرا نے ان موضوعات پر طبع آزمائی کی۔

سید ہلالی نے ۱۰۵۶/۱۶۴۶ع میں "معراج نامہ" کے نام سے ایک نظم لکھی جس کے نسخے پیرس، لندن، حیدرآباد اور کراچی کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان نسخوں کی کثرت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ "معراج نامہ" اپنے دور میں بہت مقبول تھا اور محفل میلاد کی معاشرتی و مذہبی ضرورت کے پیش نظر لکھا گیا تھا:

اگر کوئی بڑے کا تو اوسکوں ثواب  
نہ کہنے میں آتا ہے اوسکا حساب

اس کی بحر رواں ہے جسے مخصوص لہجہ میں لے کر ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ ہلالی کا یہ "معراج نامہ" ایک صدی سے زیادہ عرصے تک اتنا مقبول رہا کہ بالقرآنہ (م - ۱۲۲۰/۱۸۰۵ع) نے "ہشت بہشت" میں اور شہبیر کے مرید شاہ کمال (م - ۱۱۷۸/۱۷۶۳ع) نے اپنے "معراج نامہ" میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ہلالی نے اپنے معراج نامے میں غلط روایات بھی نظم کر دی ہیں۔

ہلالی کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اسی لیے اپنے "معراج نامہ" میں سلاطین کو لکھنے کے عقائد کے برخلاف "چار یاران" کی مدح بھی لکھی ہے۔ اس مثنوی کی عبارت تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اظہار بیان سیدھا سادہ ہے۔ ہوائی رنگ

۱۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانہ "لیو سلطان" میں موجود تھا۔ "دوسرے قدیم" ص ۷۰۔ اور دو نسخے لیبریل لائبریری کالج کتب خانہ اور ایشیائک سوسائٹی کالج کتب خانہ میں موجود ہیں "دکن میں اردو" ص ۹۸۔

۲۔ معراج نامہ: (قلبی)، الجمن ترق اردو پاکستان کے علاوہ آلہ اور قلبی نسخے میری نظر سے گزرے جن میں سنہ تصنیف ۱۰۵۶ھ دیا گیا ہے۔ (جیل جالبی)۔ ہشت بہشت: از محمد باقر آگاہ (قلبی)، الجمن ترق اردو پاکستان، کراچی۔ یہ معراج نامہ: از شاہ کمال (قلبی)، ایضاً۔

لکھا کرنے کے لیے ہلالی نے ایسی ضعیف روایات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے جو عوام میں مقبول و مروج تھیں؛ مثلاً یہودی کی وہ روایت جس میں بتایا گیا ہے کہ جیسے ہی وہ نہانے کے لیے پانی میں اترا اور ڈبکی لگائی تو ایک حسین و جمیل عورت کی شکل میں تبدیل ہو گیا۔ عورت ہنسنے کے بعد اس کے حسن و جمال کی تعریف ہلالی نے ویسے ہی ببالغہ اسیر انداز میں کی ہے جیسی ہمیں بدیع الجبال، زلیخا، مشنری، چندر بدن اور سن پر وغیرہ کے ذکر میں ملتی ہے۔

عبداللطیف نے اس دور میں مولود نامے اور وفات نامے لکھے۔ نصیرالدین ہاشمی مرحوم نے عبداللطیف کا غمناک عاجز بنایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ عاجز لغوی معنی میں اسی طرح استعمال ہوا ہے جس طرح امیر، خاکسار اور خادم کے الفاظ نام کے ساتھ آج بھی لکھے جاتے ہیں۔ عبداللطیف کا وفات نامہ ۱۰۷۴/۱۶۶۳ع) اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس میں آنحضرت کی وفات کے حالات تفصیل سے نظم کیے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ غمناک مسرت اور تہیہ و تکفین اور صحابہ کرام کے تاثرات بھی دل نشین انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ شعر میں ہورا نام عبداللطیف بطور غمناک استعمال کیا ہے۔ زبان و بیان میں زور، قوت اور روانی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن ہمیشہ مجرعی وہ ادبیت و شعریت، جس سے روایت آگے بڑھتی ہے، عبداللطیف کے "وفات نامے" میں نظر نہیں آتی۔ یہاں زبان صاف ہونے کے باوجود ادب - طبع پر روایت کی بے مزہ تکرار کا احساس ہوتا ہے۔ عبداللطیف نے وفات نامے میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس نے اچھے فارسی سے دکھنی میں ترجمہ کیا ہے۔ آخری شعر میں، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، عاجز کا لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے:

کیا توجہ اسکوں دکھنی زبان ولے پر کیسے زبہ ہونے حیاں  
اتھے سال پیچہ کہ ہجرت کیرا ہوا اوس وقت دکھنی پر ترجیا  
کہ دس سو اوپر شصت پور چہارده الہا چاند اول ربیع نیک ماہ  
کہ ہوں بندہ عاجز بدرگہ اللہ کہ عبداللطیف دین عسکر اللہ  
محظّم نے ۱۰۸۰/۱۶۶۹ع میں "معراج نامہ" لکھا اور اسی زمانے میں

وفاقی

- ۱۔ لہجہ غلطیات کتب خانہ سالار جنگ۔
- ۲۔ وفات نامہ: عبداللطیف، غلطیہ الجمن ترق اردو پاکستان، کراچی۔
- ۳۔ معراج نامہ: مظہم (قلبی)، ایضاً۔

”قلندر نامہ“ کے نام سے ایک نظم بھی تحریر کی۔ ”معراج نامہ“ میں واقعاتِ معراج کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر عنوان ایک شعر سے شروع ہوتا ہے اور عنوان کے سب اشعار ایک ہی بحر اور ردیف و قافیہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب اشعار کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ایک الگ نظم بن جاتی ہے جس میں سارے ”معراج نامہ“ کا خلاصہ آ جاتا ہے۔ اس دور میں زبان و بیان کا عام کینڈا اتنا بدل جاتا ہے کہ یہ تیزی کے ساتھ پچھلے چھٹی صدی کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ اسی لیے معظم کے ”معراج نامہ“ اور ”قلندر نامہ“ کی زبان نسبتاً صاف معلوم ہوتی ہے۔ ”قلندر نامہ“ میں معظم نے قلندری کی اہمیت اور قلندر کی صفات پر روشنی ڈالی ہے۔ ”قلندر نامہ“ کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ معظم امین الدین اعلیٰ (م-۱۰۸۶/۱۰۸۵ء) کا مرید تھا :

مرے پر ہوسب راز کھولے امین حقیقت انوں کا ہو اولے امین  
معظم نے غزلیں بھی لکھی ہیں لیکن یہ غزلیں اردو شاعری کی روایت کی تکرار تو کرتی ہیں، اُسے آگے نہیں بڑھاتیں۔ معظم نے ”سہ حری“ بھی لکھی ہے۔ ”سہ حری“ کی روایت کام دہنی، میراجی شمس العاشاق، ربان الدین جامی اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں بھی ملتی ہے اور پنجابی کی خاص صنفِ سخن ہے جس میں حروفِ تہجی کے اعتبار سے ہر شعر کا پہلا لفظ لایا جاتا ہے۔ یہی اہتمام معظم نے کیا ہے :

الف احد میں غنی تھا سو شوقوں باہر آیا  
حرف حرف میں روپ بدل کر لیم کا گھنگٹ لایا  
ب بالندا وشتہ روز ازل مون عشق محبت مارا  
کل میں جنکوں حق نے کیا یتیم بھارا

لسی الداز سے ساری نظم چلتی ہے۔

خواصی کی ”میتا ستوتی“ اتنی مقبول ہوئی کہ اس قصے کی تفصیل اور جزئیات کو چھوڑ کر کئی شاعروں نے اسے اپنی اپنی مثنویوں کا موضوع بنایا۔

۱۔ قلندر نامہ معظم : (قلبی)، مخطوطہ امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ بیاض (قلبی) امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

سجدوی نے ۱۰۸۰/۱۰۶۹ء میں اسی قصے کو ”میتا و لورک“ کے نام سے قلم بند کیا۔ یہاں قصہ تیزی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور حیا و عفت کے وہ اخلاقی پہلو، جن پر خواصی نے زور دیا ہے، کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی زبان خواصی کی زبان سے لڑپ لڑپ ہے اور زبان کا ”وجہتہ“ کے معیار کی طرف بڑھنے کا رجحان بھی ہلکا اور دبا دبا سا ہے۔

### اُردو لٹریچر :

وجہی کی ”سب رس“ (۱۰۴۵/۱۰۳۵ء) میں، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں، دو باتیں قابلِ ذکر تھیں : ایک تو یہ کہ وجہی نے پہلی بار اُردو لٹریچر کو فارسی لٹریچر کی سطح پر لانے کے لیے شعوری کوشش کی تھی اور دوسرے یہ کہ اس عمل سے اُردو لٹریچر کو ایک ادبی اسلوب بھی دیا گیا۔ ”سب رس“ پہلی تصنیف ہے جس کا موضوع مذہبی نہیں ہے اور جس کا اسلوب ادبی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے۔ وجہی کو اسی لیے ہم ”طرز کا شکار“ کہہ سکتے ہیں۔ وجہی سے پہلے اور اُس کے بعد کے مذہبی رسائل میں، جو تبلیغی مقصد کو کم علم عوام تک پہنچانے کے لیے لکھے گئے تھے، اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اگر کسی تصنیف میں ادبی صفات آ بھی گئی ہیں تو وہ محض فنی بلکہ اتفاقی ہیں۔

یہ دور بنیادی طور پر فارسی سے ترجمے کا دور ہے۔ اصناف و بحور اور اسالیب کی پیروی کے ساتھ ساتھ گیارہویں صدی ہجری کی ساری قابلِ ذکر تصانیف نظم و لٹریچر فارسی سے ترجمہ یا اخذ کی گئی ہیں۔ ترجموں کے ذریعے فارسی تہذیب اور اس کا طرزِ احسان نہ صرف اُردو تہذیب و ادب کے گہرے کا بار بن جاتے ہیں بلکہ ہر عظیم کی تہذیب اور اس کے ادب کو بھی نیا رنگ و نور اور نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے متفرق مذہبی رسائل کے علاوہ اس دور میں دو نام خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں : ایک میراجی خدائا کا اور دوسرا میران محبوب کا۔ ان دونوں بزرگوں نے فارسی تصانیف کو اُردو کے قالب میں ڈھالا اور اس کے محاوروں، روڑوں، لہجے اور آہنگ کو اُردو میں اس طور پر سمجھا کہ مذہبی لٹریچر نے بھی منفرد شکل اختیار کر لی۔ اس لٹریچر پر قرآنی اسلوب،

۱۔ میتا و لورک : (قلبی) مخطوطہ امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



ہوں۔ میراں جی حسین خدا نما نے گیسو دراز کی اسی ”شرح“ کا دکنی اردو (۱۹۰۶ء) میں ترجمہ کیا ہے۔ ”شرح تمہیداتِ ہمدانی“ (۱۹۱۰-۹۹ء) کا دکنی ترجمہ اصل فارسی ”شرح“ کے مطابق ہے۔ مقابلہ کرنے سے معلوم ہوا کہ کہیں کہیں وضاحت کے لیے خدا نما نے چند الفاظ یا چند جملوں کا اضافہ بھی کر دیا ہے لیکن بحیثیت مجموعی یہ ترجمہ لفظی ہے۔

دکنی ترجمہ دس ابواب پر مشتمل ہے جس میں توحید، باری تعالیٰ، ویر و مرید، عالم، خدا، شناختِ خدا، شناختِ حق، شناختِ روح، شناختِ عشق، شناختِ مقصودِ قرآن، بیانِ کفر اور بیانِ فرض، مقصود کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کتاب بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شریعت و طریقت بنیادی طور پر ایک ہی۔ ساری کتاب میں سلوک و معرفت کے مسائل کی تشریح قرآن، حدیث اور شرع کی روشنی میں کی گئی ہے۔ خدا نما مترجم ہیں اس لیے ہمارے لیے موضوع سے زیادہ ان کا ترجمہ اور طرزِ اہمیت رکھتا ہے۔ اب تک کی ساری نثری تحریروں کو دیکھ کر (سوائے ”سب وس“ کے) جب ہم ”شرح تمہیداتِ ہمدانی“ کے ترجمے کو دیکھتے ہیں تو یہاں، گولکندا کی شاعری کی طرح، فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ غالب نظر آتا ہے۔ جانم و اعلیٰ کی نثر میں جو ”ہندویت“ تھی وہ یہاں نظر نہیں آتی۔ فارسی زبان کے اثرات نے ترجمے میں سادگی پیدا کر دی ہے اور اس ترجمے کی نثر کو مذہبی نثر کی روایت سے ملا دیا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم ”چھٹے باب“ سے، جس میں ”عشق“ کی تشریح کی گئی ہے، ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:

”اے دوست عشق فرض ہے خدا کے انہڑے کون، سب عالم پر۔  
آہ انسوس! اگر خدا کا عشق نہیں رکھ سکتا ہے تو ہمارے اپنی چھات کا  
عشق یقی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا ساں ہوں یا ہانی ہوں یا آگ ہوں یا ہارا  
ہوں یا خالی ہوں یا نفس ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا شور  
ہوں۔ ہمارے اے قدرت یقی اپنی آشنائی کی معلوم ہووے تو خوب ہے۔  
آہ انسوس عشق کون کوئی کیا کہہ سکے گا پور عشق کی نشانی کون  
دے سکے گا۔ پور کوئی محنت کیا کر سکے گا۔ عشق میں پاؤں او رکھ  
سکے گا خیر کوئی اس نہیں بیگانہ ہے۔ سو او عشق آگہ ہے۔ جس جا کا

جانا ہے اُٹھ جاتا ہے۔ اس باج کسے کون رکھتا نہیں۔ اپنا رنگ  
کرتا ہے۔۔۔ اس کا معنی عشق میں جیسے جو نہیں ہے او آسکے گا۔  
جوڑ بھی ہونا پور عشق بھی ہونا ہوں توں ناچہ ہوسی۔ پور عشق تھی  
جسے کوئی پھرتا اُٹھ دارو نہیں۔ عشق میں جیکوئی کہے کہ اے عشق  
ہے تو او عشق نہوے۔ اے دوست خدا کو انہڑا فرض ہے پور اہلاک  
ہے کہ جس جان تھی خدا کون انہڑا جاتا ہے کر، یوں خدا کے طالبان  
پر عاشق ہونا فرض ہے۔ عشق بندے کون لگ انہڑا ہے۔ کر عشق  
اس بدل فرض ہوا ہے خدا کی بات میں۔ اے دوست بھنوں کی ناد توں ہو  
جون او لیلیٰ کا لاؤں سن کر عاشق ہوا پور جو کی بازی کھیلا۔ جیکوئی  
لیلیٰ کے عشق تھی کنارے ہے اے کیا خبر ہے پور کیا فکر ہے۔ جنوں  
پر فرض تھا لیلیٰ کا پور تہ پر خدا کا فرض کیا نہیں ہے کہ توں خدا  
کا عاشق ہوا پور خدا کا لاؤں او جٹوں لیا، یوں لینا پور خدا کا  
جبار صورت دیکھنا۔۔۔“

خدا نما کی نثر ناپسوار ہے۔ کہیں عبارت صاف ہے اور کہیں گجھلک۔ کہیں  
نثر آنے والے دور کے معیار کی جھلک دکھا رہی ہے اور کہیں مذہبی رسائل  
کی نثر کے کچھ بن کا اظہار کر رہی ہے۔ لیکن سب ہم اس نثر کو برہان الدین  
جام کی ”کلمۃ الحقائق“ کے ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر  
زور، وضاحت اور قوتِ اظہار میں بہت آگے بڑھ گئی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت  
بھی بدل گئی ہے۔ فاعل مفعول اور فعل کی ترتیب میں بھی ایک باقاعدگی آ گئی  
ہے۔ گہرے فارسی اثرات کے رنگ و آہنگ نے جام کی نثر کی ”جذوبیت“ کو  
کسی حد تک ”جہادیت“ میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہاں بات پڑھنے والے تک زیادہ  
آسانی سے پہنچ رہی ہے۔ اس نثر سے نہ صرف زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے  
بلکہ ابلاغ کی تقوتوں کی نشو و نما کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ خدا نما کے رسالے  
”چہار وجود“ اور ”شرح تمہیداتِ ہمدانی“ کی نثر میں جو فرق محسوس ہوتا ہے اس  
کا سبب یہ ہے کہ فارسی ”شرح“ کے مصنف (گیسو دراز) کی فکر نے، جو آئینے کی

۱۔ شرح تمہیداتِ ہمدانی: (قللی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی میں اس  
کے تین نسخے ہیں۔ عبارت کے بیچ میں جہاں قطعے اکٹائے گئے ہیں وہاں فارسی  
کی رباعیاں درج تھیں۔ (ج ۱، ج ۲)



طرح صاف ہے اور اسلوب نے ، جو رواں اور واضح ہے ، خود خدا نما کی نثر کو شدت سے متاثر کیا ہے ۔ ترجمے کس طرح زبان و بیان کے اسلوب کو متاثر کرتے اور بدلتے ہیں ؟ ”شرح سمیذات ہمدانی“ کا یہ ترجمہ اس کا ثبوت ہے ۔ اس ترجمے میں طرز کی کوئی افراطیت نہیں ہے لیکن جہاں مذہبی نثر ایک ایسی شکل بنانے میں ضرور کامیاب ہو گئی ہے جس پر آنے والی نسلوں کے لیے چلنا اسیبہ آسان ہو گیا ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ ”شہائل الانتہا“ نثر کی اسی روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔

میراں یعقوب نے خدا نما سے بغیر ترتیب حاصل کیا تھا ۔ اور جیسا کہ ”شہائل الانتہا“ کے دیباچے میں لکھا ہے ، ”ہمیشہ ان کی عنایت کی نظر سوں پرورش پاتا تھا ، پور دن دن اس شعور پور ہوش میں آتا تھا ۔ جب بلوغت میں آکر دستِ بیعت کا لعلت ہابا لب ارشاد پور لقلین کی لفت سوں اکھاہا ۔ شریعت ، طریقت کے وزا وزا (وضع وضع) کے سب سے چکھائے ، پور حقیقت و معرفت کے جنس جنس نمائے دیکھائے ۔ میرے ظاہر کون پاک کہے ، ذکر پور مراقباں سوں پور باطن کون صاف کہے فکر پور مشاہدیاں سوں“ ۔ خدا نما کے انتقال (۱۶۶۳/۵۱۰۷۷ع) کے بعد جب ان کے بیٹے علی ابن الدین سجادہ نشین ہوئے تو الہوں نے ”اپنی حیات کے وقت میں منجے اشارت کیے تھے جو کتاب ”شہائل الانتہا“ کون ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کون سمجھیا جاوے ۔ اُس وقت منجے بھیجا نہیں تاکہ اونو یک ہزار ستر ہر آنہویں سال کون رحلت کیے بزاں انو کے بھلنے ، عارف حق رسیدے ، عارفان کے لوڑ دیدے ، مصطفیٰ کے کلجے ، مرتضیٰ کے بن شاہ میراں ابن سید حسین سلمہ اللہ تعالیٰ کے خلافت کے زمانے میں لکھنے کا شروع کیا اور ۱۶۷۳/۵۱۰۸۸ع میں مکمل کیا“۔

”شہائل الانتہا“ رکن عباد الدین دبیر معنوی کی تصنیف تھی جو شاہ برہان الدین غریب (۱۶۳۸-۱۷۳۷ع) کے مرید اور اپنے وقت کے ایک جتید عالم اور وسیع المطالعہ انسان تھے ۔ میراں یعقوب نے لکھا ہے کہ ”آنو جوت مدت لک بزرگان کے جوت کتاباں پور رسالے مطالعہ کئے تھے ۔ اس کتاباں تھی ہر یک بیان علحدہ کر کر یو کتاب فارسی لکھے ۔“ حضرت غریب اُس وقت تک وفات پا

- ۱۔ شہائل الانتہا : (قلمی) ، سنہ کتابت ۱۱۱۵ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۲۔ ۳۔ ایضاً ، ص ۱۷ - ۱۸ ۔

کئے تھے ۔

”شہائل الانتہا“ دکنی اکیانویہ بیان ، چار ابواب اور ۱۶۹۹ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم تصنیف ہے ۔ باب کے لیے میراں یعقوب نے ”قسم“ کا لفظ استعمال کیا ہے اور ہر ”قسم“ کے تحت مختلف ”بیان“ (موضوع) لکھے گئے ہیں ۔ سارے عنوانات بھی اردو میں دے گئے ہیں ، مثلاً :

”پہلا قسم طریقت کے لوگان کے خوب افعال کے بیان میں پور سالکان کے مقامان پور مریدان کے مراداں کا ۔ اس قسم میں دو اگلے چاس بیان ہیں ۔“

”دوسرا قسم پیغمبراں پور خاص الخاص ولیاں کے احوال کے بیان میں دو اگلے تیس بیان سوں ہے ۔“

کتاب کے نام اور موضوع کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ : ”اس کتاب میں پرہیزگراں کیاں خصلتاں پور ولیاں کیاں پاکیاں پور اصفا کے احوال پور صالحان کے بڑے خصلتاں کیاں پاکیاں ہیں ۔ اس سبب سوں اس کتاب کا ناںوں شہائل الانتہا کر رکھیا گیا ہے ۔“ ساتھ ساتھ ان کتابوں اور رسائل کے نام بھی دے دیے گئے ہیں جن سے استفادہ کیا گیا ہے ۔

”شہائل الانتہا“ چونکہ ترجمہ ہے اس لیے ، موضوع سے زیادہ اس کے اسلوب یا طرز کی اہمیت ہے ۔ اصل اور ترجمے کو ملایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ لفظی ہے اور مصنف نے کہیں کہیں وضاحت کے لیے اپنی طرف سے چند جملوں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ عبارت کا مطلب پورے طور سے بڑھنے والے تک پہنچ جائے ۔ ان ”اضافوں“ کے انداز بیان میں دلچسپ بات یہ ہے کہ میراں یعقوب کے اظہار میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی بھی شامل ہو گئی ہے ۔ یہاں ایک ایسی شکستگی کا احساس ہوتا ہے جو ان جملوں کو ترجمے کی نثر سے الگ کر دیتی ہے ؛ مثلاً ایک جگہ ترجمے سے ہٹ کر ان جملوں کا اضافہ کرتے ہیں :

”جھوٹ کیوں ہے ۔ جوں چودویں رت کا چاند ۔ جوں جوں دن جاتے تہوں تہوں کم ہوتا ۔ پور سچ جوں چلا چاند ہے ۔ روز روز روشن ہوتا ہے ۔“

- ۱۔ شہائل الانتہا : (قلمی) ، سنہ کتابت ۱۱۱۵ھ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ص ۲۷ - ۲۵ ۔
- ۲۔ ایضاً : ص ۱۶ - ۲۴ ۔

”شبال الانقیاء“ کی نثر اتنی سادہ اور ”غیر شاعرانہ“ ہے کہ ”مجمعات ہمدانی“ کے بعد چل بار شدت سے نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم دور میں نثر اور شاعری کی حدیں اس درجے ملی ہوئی تھیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ وجہی کی ”سب رس“ میں نہ صرف خیال، انداز، استعارات و تشبیہات میں بلکہ نحوی ترکیب میں بھی شاعری کا عنصر غالب ہے۔ دوسری مذہبی تصانیف میں اظہار کے ہوالے بن کی وجہ سے نثر کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن ”شبال الانقیاء“ میں نثر اس مقصد کو پورا کر رہی ہے جو شاعری سے پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس ترجمے میں نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور روزمرہ کی زبان سے قریب بھی۔ اس میں جدید نثر کے رنگ کی جھلک، اڑنے پادلوں کے سانے کی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں وہ نثر اپنے خدا و خال اُجاگر کر رہی ہے جو اسی صدی تک مذہبی موضوعات کے ساتھ مخصوص رہتی ہے اور جس اندازِ بیان میں شاہ عبدالقادر نے قرآن پاک کا ترجمہ کیا اور جسے ”موضح القرآن“ میں بھی استعمال کیا۔ میران یعقوب نے آیات قرآنی کا جس انداز میں ترجمہ کیا، وہی انداز شاہ عبدالقادر کے ترجمے میں نظر آتا ہے۔ مثلاً :

- ۱۔ ”یفقر لك الله ما تقدم من ذنك و ما تاخر“ کا ترجمہ ”یعنی بخشا خدائے تعالیٰ تیرے گناہ اول پور آخر کے۔“
- ۲۔ ”و اذن في الناس بالبعج ياتوك رجالا“ کا ترجمہ ”یعنی رضا دے لوگوں کوں حج کی جو آویں تیرے پاس۔“

یہ اردو عبارت قرآن پاک کے ترجموں کی اسی روایت کا حصہ ہے جو آئندہ دور میں بھی باقی رہی اور جس پر خود قرآن کے اسلوب نے گہرا اثر ڈالا ہے۔ ”شبال الانقیاء“ کے اسلوب میں جگہ جگہ اظہارِ بیان کی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اصل فارسی کتاب مختلف مصنفوں کی مختلف کتابوں اور رسائل کی مدد سے مرتب کی گئی تھی۔ کہیں ”کشف المحجوب“ کا حوالہ ہے اور کہیں ”روح الارواح“ کا۔ کہیں رسالہ ”امام غزالی کا اقتباس دیا ہے اور کہیں ”لوائح“ کا۔ ان تصانیف کے اسالیب پر نہ صرف اُس زمانے کی نثر کا مزاج غالب ہے بلکہ ہر مصنف کی اپنی شخصیت کی چھاپ بھی ہے۔ اسی لیے اردو ترجمے میں بھی مختلف اسالیب اور لہجوں کا احساس ہوتا ہے۔ ”شبال“ کی ساری عبارت میں وہ یکسانیت و ہمواری نہیں ہے جو کسی ایک مصنف کی ساری کتاب کے ترجمے میں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس میں کئی اسالیب ایک وقت ابھرتے ہیں جو نثر کے

لفظہ نظر سے دلچسپ ہیں۔ اس بات کو ”کشف المحجوب“، ”روح الارواح“ اور ”نقشبہ“ کے اقتباسات کے ترجموں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

- ۱۔ ”جس پھر پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے۔ تو دل کا توفیق پور زیارت کرنا اس تھی پھر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹ بار خدا کے لطف کی نظر ہے۔“ (کشف المحجوب)

- ۲۔ ”ظاہر کا کعبہ پھر ان کا ہے، پور باطن کا کعبہ اسرار کا۔ وہاں خالق توفیق (طوف) کرتے ہیں، جہاں خالق کے کرم پور بند چو پھر پھرتے ہیں۔ وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا، یہاں مکان ہے رب جلیل کا۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم، یہاں پیالے ہیں عبت کے دم بدم۔ وہاں حجرِ اسود ہے، یہاں نور احمد ہے۔“

(روح الارواح)

- ۳۔ ”پھر ابراہیم اپنے لڑکھانہ اسماعیل کوں کہے کہ میں سولا دیکھتا جو تجھے ذبح کرتا ہوں۔ اسماعیل کہے اگر میں نا سوتے تو ایسا نہ دیکھتے۔“ (نقشبہ)

ان سب ترجموں میں الگ الگ لہجے اور اسلوب کا ہلکا ہلکا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ لہجے ہیں جنہوں نے مذہبی نثر کی آبیاری کی اور جس کی ترقی یافتہ شکل میں واعظ اور عالمِ دین آج بھی تقنین فرماتے ہیں۔

”شبال الانقیاء“ میں میران یعقوب نے نہ صرف فارسی اشعار کا اردو ترجمہ کیا ہے بلکہ تصوف و شریعت کی اصطلاحات کو بھی اردو کا جامہ پہنایا ہے؛ مثلاً وحدت کے لیے ”ایک پنہا“، ”دوئی کے لیے ”دو پنہا“، کثرت کے لیے ”بہت پنہا“، عدم کے لیے ”نہیں پنہا“، آدمیت کے لیے ”آدمی پنہا“، خودی کے لیے ”میں پنہا“۔ اسی طرح ”ہارا“ لگا کر متعدد مرکبات بنائے گئے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں کتنی کرنے کا کیا طریقہ تھا؛ مثلاً انجاس کے لیے ایک کم چاس، اکیاون کے لیے ایک اگلا چاس، بتس کے لیے دو اگلے بس، ہاون کے لیے دو اگلے چاس وغیرہ۔ ”شبال الانقیاء“ کی زبان باعوارہ ہے اور جو روزمرہ اس میں استعمال کیے گئے ہیں ان میں سے بیشتر آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لسانی لفظہ نظر سے بھی یہ ایک لہجہ اور قابلِ قدر تصنیف ہے۔

اگر اردو نثر کے ارتقا کا مطالعہ ”کلمۃ العقالی“ سے ”شبال الانقیاء“ تک کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی زبان فارسی و عربی کے خزانوں سے

زیادہ سے زیادہ استفادہ کر کے مالا مال ہو رہی ہے اور اسی کے ساتھ اس میں ثروتِ اظہار بھی بڑھ رہی ہے۔ ان تصانیف میں انفرادیت تلاش کرنا بے معنی سی بات ہے۔ طرز کی انفرادیت کا سوال تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادبی زبان پورے طور پر وجود میں آ جائے۔ اگر ہمیں ”شائل الانقیاء“ کی سادگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے تو وہ بھی شعوری نہیں ہے اور اگر کہیں عبارت میں رنگینی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ بھی کسی فرد کے مخصوص قہر کو سامنے نہیں لاتی۔ یہ شعوری سطح صرف وجہی کی ”سب رس“ میں ملتی ہے جہاں وہ نثر اور شاعری کو ملا کر ایک کر رہا ہے۔ ”شائل“ میں جو ادبی صفات آ گئی ہیں وہ محض ضمنی ہیں۔ مترجم کا مقصد ادبی بالکل نہیں ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ”شائل“ کی لبر وجہی کی نثر سے زیادہ ثروت رکھتی ہے۔ اردو نثر کی تاریخ میں ”شائل الانقیاء“ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابھی تہذیبی سطح پر ادبی و علمی - رگرمہاں جاری تھیں کہ ”ختم بالخیر والسماء“ والی مسہر، جو عبداللہ قطب شاہ نے شاہ جہاں سے ۱۶۳۶ء/۱۰۴۶ھ کے ”معاہدے“ کے بعد بنوائی تھی، شہنشاہ عزرائیل نے عہد عبداللہ کی زندگی کے فرمان پر ثبت کر دی اور اطلاع آئی کہ ۳ محرم ۱۰۸۳ء/۱۶۷۲ء کو رومی شکل عبداللہ قطب شاہ کا انتقال ہو گیا ہے اور اس کی جگہ اس کا چھوٹا داماد ابوالحسن لانا شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا ہے۔



## چھٹا باب

## فارسی روایت کی تکرار

(۱۶۷۲ء-۱۶۸۶ء ع)

جس طرح کوئی تہذیب اچانک اپنے عروج پر نہیں پہنچ جاتی، اسی طرح وہ اچانک زوال پذیر بھی نہیں ہو جاتی۔ عروج تہذیبی قوتوں کے شعوری عمل کا نام ہے اور جب شعور کا عمل معاشرے کی مختلف و متضاد قوتوں کو ایک وحدت کے رشتے میں پروئے کی صلاحیت سے عاری ہو جاتا ہے تو زوال کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور پھر معاشرہ متنی قوتوں کے سہارے جدھر ہوا لے جائے چلتا رہتا ہے، تاآنکہ کوئی قوی تہذیب اسے فتح کر کے وقتہ رفتہ اپنے الدرجہ جذب کر لیتی ہے۔ چینی سلطنت کے زوال و انتشار کے بھی یہی اسباب تھے۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کی داستان بھی انہی عوامل میں پوشیدہ ہے۔ سلطنتِ بیجاپور و گولکندہ کی بربادی کے بھی یہی اسباب تھے۔ زوال پذیر معاشرے میں فرد صرف اپنی ذات کو مرکز بنا کر زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے۔ تنگ نظری، مفاد پرستی، علاقائی تعصبات اور ملک فروش حکمران قوتیں بن جاتی ہیں۔ اجتماعی شعور معاشرے کے وسیع تر مفاد سے اتنا کٹ جاتا ہے کہ فرد اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی قوت سے محروم ہو جاتا ہے۔ معاشرہ فرد فرد اور ہر فرد ایک دوسرے کی بربادی کو ایک ایسا عمل سمجھتا ہے جس سے گویا اس کا کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ صاحبانِ اقتدار سے لے کر دانشوروں تک سب اس ڈگر پر چلتے ہیں۔ مبنی قدریں مثبت قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں۔ یہی صورت حال ابوالحسن لانا شاہ (۱۰۸۳-۱۰۹۸-۱۱۰۹/۱۶۷۲ء-۱۶۸۶ء ع) سنوں ۱۱۱۲/۱۷۰۰ء کے دور حکومت میں نظر آتی ہے۔ دیواریں گر رہی ہیں اور خدائی قوتیں بچھ گئی ہیں۔ شاعری، جو ہر تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتی ہے، تہذیب کے اسی ضعف کا اظہار کر رہی ہے۔ اس دور میں ہمیں کوئی وجہی یا غوامسی جیسا شاعر نظر نہیں آتا۔

کوئی اہل علم ایسا نہیں ہے جو اپنے پیش روؤں کی ہمسری کر سکے۔ اب امین الدین اعلیٰ اور میراں جی خدا نما کی بیٹائی ”سیاست دان“ شاہ راجو کی بزرگی کے ڈنکے بچ رہے ہیں۔ شاہ راجو (م۔ ۹۳۰ھ/۱۵۱۷ء) ابوالحسن کے مرشد ہیں اور بادشاہ جیسا کہ طبعی نے لکھا ہے، بدل چل کر اپنے مرشد کے گھر چلا ہے :

ول تو بڑا ہے ککر شاہ راجو چل آیا ہے نہ تیرے گھر شاہ راجو دکن کا کیا بادشاہ ابوالحسن کوں لرا تخت دیکر چہتر شاہ راجو نانا شاہ کا خطاب بھی مرشد کا دیا ہوا ہے۔ شمع گل ہو رہی ہے اور اس گم ہونے والی روشنی میں ابوالحسن تخت سلطنت پر بیٹھا بڑھتی ہوئی تاریکی کو دیکھ رہا ہے۔ اسی لیے یہ دور ایرانی روایت کی تکرار کا دور ہے۔ اس دور میں ایک بھی مثنوی ایسی نہیں ملتی جو ”قطب مشتری“ یا ”سیف الملوک بذیع الجبل“ کا مقابلہ کر سکے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ادب کی طویل روایت اور شہال کے گہرے اثرات کی وجہ سے زبان و بیان میں صفائی و روانی پیدا ہو گئی ہے اور زبان و بیان کے نئے معیار کے خد و خال صاف نظر آ رہے ہیں۔ یہ خصوصیت خود ابوالحسن نانا شاہ کے کلام میں بھی ملتی ہے۔ فارسی تراکیب اور بندشوں میں دلچسپی تو دور نظر آنے لگتی ہے جو آگے چل کر ”رغزہ“ کا معیار بنتے ہیں۔ ابوالحسن کی یہ غزل دیکھیے :

اے سرور گلبدن تو ذرا لک چمن میں آ  
جیوں گل شکفتہ ہو کو مری انجن میں آ

۱۔ ”اردوئے قدیم“ از قسیمی اللہ قادری (ص ۷۰) میں شاہ راجو کا حال وفات ۱۰۶۳/۱۶۵۲ء دیا گیا ہے، لیکن ”دکن میں اردو“ مطبوعہ کراچی کے ص ۱۱۸ پر ۱۰۹۳/۱۶۸۳ء دیا گیا ہے۔ ۱۰۸۱/۱۶۷۰ء میں طبعی نے جب ”بہرام و گل اندام“ لکھی اس وقت شاہ راجو جیسا کہ مدح کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے، زلفہ لکھی۔ تاریخ خورشید جہاں مطبوعہ مطبع خورشیدہ حیدر آباد، ص ۲۵۲ پر سال وفات ۱۰۹۳/۱۶۸۳ء دیا گیا ہے اور لکھا ہے کہ مغلوں کی فتح گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۶۸۶ء) سے پانچ سال پہلے ان کا انتقال ہوا تھا۔ تذکرۃ اولیائے دکن جلد اول (ص ۳۳۱) میں لکھا ہے کہ بعض سنہ وفات ۱۰۹۲/۱۶۸۲ء بتاتے ہیں اور بعض ۱۰۹۶/۱۶۸۵ء۔ ان سب حوالوں کی روشنی میں ۱۰۹۳/۱۶۸۳ء زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ (ج۔ ج)

۲۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸۔

کب لک رہے گا جیوں لبر تصویر ہے سخن  
اے شوخ خود ہند توں لک بھی سخن میں آ  
چاہتا ہوں وصفِ قد میں کروں فکر شعر کی  
اے مخور بلند شنائی حوں من میں آ  
اے جانِ ابوالحسن توں اچھے خوش لک مٹی  
بندہ قبا کوں کھول کے صخر چمن میں آ

اس غزل کا فارسی انداز، لہجہ، رنگِ سخن اے ول دکنی کی آواز سے قریب تر کر رہا ہے۔ ابوالحسن کی ایک اور غزل بھی جو ”کوئی کچھ کئے کوئی کچھ کئے“ والی ردیف میں ہے، اسی مزاج کی حامل ہے۔

غزل اس فردِ فرد تہذیب میں ہمیتِ صنفِ سخن ایک بلند مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔ مثنوی بھی مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں باقی رہتی ہے لیکن اب عشق کی جگہ مذہبی موضوعات لے لیتے ہیں۔ مولود ناسی، وفات ناسی اور معراج ناسی وغیرہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں۔ مذہب کی جگہ مذہبی رسوم نے لے لی ہے۔

اس دور کے شاعروں میں طبعی سب سے زیادہ قابلِ توجہ ہے جس نے مذاقِ زمانہ کے مطابق اگرچہ غزلیں بھی لکھیں لیکن اس کا اصل کلنامہ مثنوی ”بہرام و گل اندام“ ہے۔ طبعی، ابوالحسن نانا شاہ کا پیر بھائی تھا۔ اس مثنوی میں اس نے اپنے مرشد شاہ راجو اور بادشاہ وقت ابوالحسن دولوں کی مدح میں اشعار لکھے ہیں۔ ”بہرام و گل اندام“ جو ۱۰۸۰ء اشعار پر مشتمل ہے، چالیس دن کے عرصے میں ۱۰۸۱/۱۶۷۰ء میں پایہ تکمیل کو پہنچی۔ ابوالحسن کی تحت نشینی کا سال ۱۰۸۳/۱۶۷۲ء ہے اور اس مثنوی میں ابوالحسن کو شاہِ دکن کہا گیا ہے :

شہرِ ابوالحسن سچ توں شاہِ دکن تھے شاہ راجو مددِ ابوالحسن

ہو سکتا ہے کہ ۱۰۸۳/۱۶۷۲ء میں جب ابوالحسن تحت نشین ہوا، طبعی نے مدح کے اشعار کا اضافہ کر کے مثنوی کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا ہو۔ یا

۱۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸۔  
۲۔ طبعی نے خود لکھا ہے :

کیا ہوں میں چالیس دن میں کتاب بیوت ذکر کر رات دن ہے حساب  
گناہیت پستان کون میں ایک دل ہزار اور ہے لیں سو پر چہل  
اتھا سال تاریخ کا خوب لکھ منہ یک ہزار اور ہشتاد ایک



بہر شاہ راجو کی بڑی گونی کے پیشتر نظر کہ "ابوالحسن بادشاہ ہوگا" ۱۰۸۱ھ  
 ۱۶۷۰ع میں جب یہ مثنوی لکھی تو اسے شاہ دکن کہہ کر ہی مخاطب کیا ہو۔  
 "ہیرام و گل اندام" کا قصہ دکن اور سارے ہر عظیم میں مقبول رہا ہے  
 جسے بہت سے شعرا نے نظم کیا ہے۔ امین کی مثنوی "ہیرام و حسن بالو"  
 ("حسن بالو" گل اندام کا دکنی روپ ہے) کا ذکر پہلے آچکا ہے جو امین کی  
 بے وقت موت کی وجہ سے ادھوری رہ گئی تھی اور جسے ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں  
 دولت شاہ نے مکمل کیا تھا۔ امیر خسرو نے "ہشت بہشت" کے نام سے جو مثنوی  
 لکھی تھی وہ بھی اسی قصے کو بنیاد بناتی ہے۔ اس مثنوی کا ترجمہ ملک خشود  
 نے "جنت سنکار" کے نام سے اردو میں کیا تھا۔ اسی موضوع پر گجراتی، پنجابی  
 اور اردو تھر میں کئی لوگوں نے طبع آزمائی کی ہے۔ اگر امین و دولت اور  
 ملک خشود کی مثنویوں سے طبعی کی مثنوی کا مقابلہ کیا جائے تو یہ زبان و بیان،  
 فن اور ترتیب قصہ کے اعتبار سے زیادہ پختہ معلوم ہوتی ہے۔

طبعی نے اپنی مثنوی کی بنیاد فارسی شاعر نظامی کی مثنوی پر رکھی ہے۔  
 نظامی نے "ہفت پیکر" میں اور ہاتھی نے "ہفت منظر" میں ایران کے خاندان  
 سامانیہ کے چودھویں بادشاہ ہیرام گور کی حکایات کو موضوع سخن بنایا تھا۔ اور  
 "سات" کی اہمیت یہ تھی کہ ہیرام گور کی سات بیویاں تھیں جو سات باغوں  
 میں رہتی تھیں۔ طبعی کی مثنوی کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ شعریت اور  
 قصے کے آثار چڑھاؤ سے اس میں مثنوی کا فن ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے۔  
 دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد اور عنوانات کی تقسیم میں  
 ایک باقاعدگی ملتی ہے؛ مثلاً ہر عنوان کے تحت ایک ہی تعداد میں اشعار لکھے  
 گئے ہیں۔ مدح ابوالحسن میں چھ اشعار لکھے گئے ہیں اتنے ہی اشعار شاہ راجو  
 کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ قصے کے دوران میں ایک موقع ایسا آتا ہے کہ  
 ہیرام گور کا باپ اسے سات نصیحتیں کرتا ہے۔ طبعی نے ہر نصیحت کو بالائزمام  
 سات سات شعروں میں لکھا ہے۔ اس مثنوی میں قدم قلم پر ایک اہتمام کا احساس

- ۱۔ جملہ مکتبہ: جلد ۲، شمارہ ۲، نومبر ۱۹۲۸ع "ہیرام گور دکن میں" از پروفیسر  
 محی الدین قادری زور، ص ۲۷-۳۵۔
- ۲۔ اردوئے قدیم: شمس اللہ قادری، ص ۷۰۔
- ۳۔ جملہ مکتبہ: حیدر آباد دکن، جلد ۲، شمارہ ۲، ۱۹۲۸ع، ص ۳۸ و ۴۱۔

ہوتا ہے؛ یہ بھی ۷-۸ سوس ہوتا ہے کہ طبعی دکنی مثنویوں کی روایت سے باخبر  
 تھا؛ مثلاً جس طرح وجہی نے "قطب مشتری" میں استادان فن کو خواب میں  
 دیکھنے اور ان سے اپنے فن کی داد طلب کرنے کا ذکر کیا ہے اسی طرح طبعی  
 نے وجہی کو خواب میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے جو طبعی سے کہہ رہا ہے: ع  
 کیا بات طبعی تیری لوی

ایک اور خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ اس کی زبان اور اسلوب بیان "ریختہ"  
 سے قریب تر ہو گیا ہے، اسی لیے اس مثنوی کو آج بھی آسانی کے ساتھ پڑھا جا  
 سکتا ہے۔ اس میں بہت سے الفاظ مثلاً چھترہنی، سور چندر، منے، ٹھار، جگ،  
 اچھنا، چٹنا، اچانا وغیرہ ضرور استعمال میں آئے ہیں، لیکن یہ الفاظ "ریختہ" کے  
 نئے معیار کے ابتدائی دور میں، حتیٰ کہ ولی دکنی کے ہاں بھی، کثرت سے  
 استعمال ہوئے ہیں۔ طبعی کی یہ مثنوی شمال کی زبان کے گہرے اثرات کے تحت  
 بدلتی ہوئی زبان کی ترجمان ہے۔

"ہیرام و گل اندام" کی بحر بھی وہی ہے جو نظامی نے "ہفت پیکر" میں  
 استعمال کی ہے۔ فارسی حربی الفاظ کو بھی صحیح تلفظ اور صحت کے ساتھ استعمال  
 کیا گیا ہے۔ نئی اعتبار سے اس میں ایک توازن، لاپ تول اور بہشت کے طول و  
 عرض کے تناسب کا احساس ہوتا ہے۔ قصے میں تسلسل بھی ہے اور قریب  
 بھی۔ ان تمام چیزوں نے مل کر ادبی و فنی اعتبار سے اس کی قدر و قیمت میں  
 اضافہ کر دیا ہے۔ "ہیرام و گل اندام" اس دور کی بہترین مثنوی ہے جس نے  
 فنی سطح کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی نئی روایت کی طرف آگے قدم بڑھایا ہے۔  
 اسی دور میں محب نے "معجزۃ فاطمہ" کے نام سے ایک مثنوی لکھی۔ اس  
 مثنوی کا موضوع حضرت فاطمہؓ ہیں۔ اس میں ابوالحسن لانا شاہ کی مدح میں جو  
 اشعار لکھے گئے ہیں ان میں بتایا گیا ہے کہ بادشاہ لہک دل، عالم اور عدل پرور  
 ہے اور اس کے بارے میں جو غلط فہمیاں دشمنوں نے پھیلانی ہیں وہ غلط ہیں۔  
 تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ابوالحسن فقیر تمش اور درویش صفت انسان تھا۔  
 مہاشی اور شراب نوشی سے پرہیز کرتا تھا۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ  
 محب، شاہ راجو سے عقیدت رکھتا تھا۔ مثنوی میں زور بیان بھی ہے اور صفائی و  
 سادگی بھی۔ اس دور کی زبانِ عبادتہ قطب شاہ کے دور کی زبان کے مقابلے میں  
 بڑی حد تک بدل گئی ہے اور زبان و بیان کے جدید دائرے سے بہت قریب آ گئی ہے۔

اس دور میں انتشار اور مفلوں کے حملے کے خوف نے ایسے حالات پیدا کر دیے تھے کہ سارا معاشرہ مذہب میں سکون تلاش کر رہا تھا اور مذہب ، جیسا کہ ہم نے پہلے لکھا ہے ، پوری سرمدی اور مذہبی رسوم کے دائرے میں محدود تھا۔ یہ رجحان عبداللہ قطب شاہ کے مفلوں سے متاثرہ (۱۶۳۶/۸۱۰۷۶ ع) کے بعد سے زیادہ ہو گیا تھا اور ابوالحسن کے دور حکومت میں تو یہ غالب رجحان بن گیا تھا۔ اسی لیے مذہبی نظریوں اور مشنریوں اس دور میں کثرت سے لکھی گئیں۔ مختار کا ”مولود نامہ“ اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس مولود نامے میں ، جو ۱۶۴۲/۸۱۰۸۳ ع میں لکھا گیا ، مختار نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی پیدائش کے حالات و واقعات کو نظم کیا ہے اور ساتھ ساتھ درود کی فضیلت ، اور ہدی ، استر ہدی ، حلق و فضیلت عرب ، معجزات اور شائیل وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ اپنی دوسری تصنیف ”معراج نامہ“ ۳ میں ، جو تقریباً تین ہزار اشعار پر مشتمل اور ۱۶۸۲/۸۱۰۹۳ ع کی تصنیف ہے ، مختار نے واقعات معراج کو تفصیل سے ، ان روایات کا سہارا لے کر جو عوام و خواص میں مقبول تھیں ، بیان کیا ہے۔ اس دور کی دوسری مشنریوں کی طرح اس کے زبان و بیان بھی صاف اور ہمیت مجموعی رجحان کے رنگ روپ سے قریب تر ہیں۔ لسانی نقطہ نظر سے اس مشنری کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے زبان اور ذخیرۃ الفاظ کی تبدیلیوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس کی زبان طبعی کی مشنری سے اسی زیادہ صاف اور لکھری سنہری ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جھٹے آسمان پر نیں جب چڑے دیکھے وان عجائب کھائے بڑے  
نیں جب چڑے ہیں اس آسمان پر اتھا پردہ دار اسہ کتنے نظر  
اوعالیل ہے نالوں اس کا مدام کتنے تھے اُھ۔ پردہ دار اس مقام  
بمبہر کتنے ہیں تو اوس کون سلام ادب سوں علیکی دیا ہے تمام  
فتاحی کا ”مولود نامہ“ ۳ (۱۶۴۲/۸۱۰۸۳ ع) ، جو مختار کے ”مولود نامہ“  
کے ایک سال بعد لکھا گیا ، تقریباً ۲۰۰ اشعار پر مشتمل ہے اور اس میں بھی  
بحر اور ترتیب واقعات کا وہی ڈھنگ ہے جسے آسانی کے ساتھ ترجمہ سے محفل میلاد

میں پڑھا جا سکے۔ موضوع کے بیان میں روایات اور احادیث و قرآن سے مدد لی گئی ہے اور اس میں داجبسی پیدا کرنے کے لیے ان معروف روایات کا بھی سہارا لیا گیا ہے جن کی حیثیت قصے سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ فتاحی کے ”مولود نامہ“ میں روزمرہ کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ لہجے میں بات چیت اور داستان گوئی کے سے انداز کا احساس ہوتا ہے۔

”پند نامہ“ ۱ شغلی بھی ، جو ۱۶۰۰ ایات پر مشتمل ہے ، اسی رجحان کے سلسلے کی کڑی ہے۔ یہ کسی فارسی کتاب کا منظوم ترجمہ ہے۔ وجہ تالیف یہ بتائی گئی ہے کہ فارسی میں اس کے معنی سمجھنے مشکل تھے ، اس لیے لوگوں کے لیے دکنی میں ترجمہ کر کے اسے مثل آرمی کے بنا دیا ہے۔ ”پند نامہ“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ اس قسم کی کتابوں کو عام طور پر پڑھتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ ان کے پڑھنے سے ”عذاب و گناہ“ دھل جاتے ہیں اور مرادیں بر آتی ہیں۔

سو ہو پندنامہ سنے تو ثواب تو اوسکوں جوسی قبر کا عذاب

شغل کے پند نامے کی زبان فتاحی اور مختار کے مقابلے میں ”رجحانہ“ کے بجائے ”دکنی“ سے قریب ہے۔

ضمینی اس دور کا ایک اور عالم و شاعر تھا جس نے کئی کتابیں مذہبی موضوعات پر تصنیف کیں ، لیکن فقہ کی کتاب ”ہدایات الہندی“ دکن میں بہت مقبول ہوئی۔ اس مشنری میں ضعیفی نے شریعت ، طریقت ، حقیقت اور وحدت و معرفت کے فرق کو سمجھایا ہے اور قرآن و احادیث کی روشنی میں وضاحت کی ہے۔ زبان و بیان میں واعظ کا سا انداز اور نمیشی رنگ ملتا ہے۔ اس کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے کی وجہ سے صاف اور رواں ہے ؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں :

کہ لرمائے ہیں دیکھ پند لواز

یہ حسینی و گیسودراز

یہ ہاتھو گل کی مثال اس رویش

کچھ ہیں سو کہتا ہوں میں تیرے پیش

۱۔ مولود نامہ : مختار (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۲۔ معراج نامہ : مختار (قلبی) ، ایضاً۔

۳۔ مولود نامہ : فتاحی (قلبی) ، ایضاً۔

۱۔ پند نامہ : شغلی (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۲۔ ہدایات الہندی : از ضعیفی (قلبی) ، (نفل) ملوکہ انس صدیقی سروپوی ، کراچی۔

شریعت سو یک جھاڑ ہے یا فراخ  
طریقت اس جھاڑ کی دیکھ شاخ  
حنیف سو اس جھاڑ کا پھول ہے  
مگر معرفت اس کا مہل ہے  
ہو پھول بیج کا بیج وحدت چھان  
کہ لیتے ہیں جس نے یہ... چھان چھان  
یہ وحدت سو ہے قلم اصل ایک  
کہ کے پھول پھول ہوویں دیکھ اوس کے بیج  
شریعت کہیں جھاڑ سون اس بدل  
اول جھاڑ کر لیویں پھول اور پھول

خواص نے ۱۶۷۹/۱۰۹۰ع میں ایک مثنوی ”قصہ حسینی“ لکھی جس میں امام حسینؑ کے متعلق ایک فرضی قصے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔  
سیوک نے ۱۶۸۱/۱۰۹۲ع میں ”جنگ نامہ“ یا ”حنیف“ کے نام سے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک مثنوی لکھی۔ اس قصے میں امام حسینؑ کے بھائی یزدت کی زندگی سے جنگ اور بہادری کی داستان قلبیت کی گئی ہے۔ اس مثنوی کا ترجمہ سندھی زبان میں بھی ہو چکا ہے<sup>۱</sup>۔

قدونی نے دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ”قصہ الالباء“ مختلف الباء کے حالات، روایات و قصص کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ صرف طوالت کے اعتبار سے یہ مثنوی قابلِ ذکر ہے بلکہ اسے روایت کے ساتھ بڑھا بھی جا سکتا ہے۔ قدونی کو اظہارِ بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن یہاں مثنوی کی روایت آگے نہیں بڑھتی۔ روایت کی تکرار اس دور کی عصبیت ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے ہاں یہی عمل نظر آتا ہے۔

اولیا نے ”قصہ ابو شمسہ“ کے نام سے ۱۶۷۹/۱۰۹۰ع میں ایک مثنوی لکھی جس میں حضرت عمرؓ اپنے بیٹے ابو شمسہ کو حالتِ نشہ میں ایک عورت سے ہم بستری کرنے پر شرمی سزا دینے دکھائے گئے ہیں۔ اس قصے کی حیثیت صرف افسانے کی ہے لیکن اس سے شرعی احکام کی اہمیت ضرور سامنے آتی ہے۔  
فالز اس دور کا ایک اور شاعر ہے جس نے کسی فارسی قصہ ”نثر سے اخذ

کر کے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ”رضوان شاہ و روح الزا“ ۱۶۸۲/۱۰۹۳ع میں تصنیف کی۔ فالز کو یہ مثنوی لکھنے کا خیال اس لیے آیا کہ وہ بھی کوئی ایسا کام کر چلے کہ سرنے کے بعد ”خوش یادگاری“ رہے۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ اے شاعری کی مشق نہیں تھی۔ لیکن ”تقلید“ نے اس میں یہ کام کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی۔ فالز کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اس لیے بادشاہِ وقت کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ حمد، نعت اور مدح صحابہ کے بعد قصے شروع ہو جاتا ہے۔ قصہ ہری جادو اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر سے بھر ہے اور اس میں شہزادہ چین رضوان شاہ، روح الزا ہری کے عشق میں گرفتار ہو کر طرح طرح کی مصیبتیں جھیلنا آخر کار کسباب و کسکار ہوتا ہے۔ قصے میں وہی رنگ ہے جو ہمیں دوسری عشقیہ داستانوں میں ملتا ہے۔ قدیم داستانوں کے تین بنیادی عنصر یعنی عشق کی شدت، پُر خطر مہمات اور پھر وصال کی رنگینی یہاں بھی لازم و بود بنتے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے، اس دور کی دوسری تصانیف کی طرح، یہ مثنوی قابلِ توجہ ہے۔ دکھنی اردو کا رنگ روپ اس قدر بدل گیا ہے کہ یہ مثنوی معیار ”ریشہ“ کے ابتدائی دور کی اہم ترجمان بن جاتی ہے۔ عربی و فارسی الفاظ، بندش و تراکیب، زبان و بیان کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس مثنوی میں دکھنی اردو دم توڑتی، نئی زندگی کے لیے اپنی وفاداریاں بدلتی اور اظہار کے لیے وسیلے تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

اس دور میں مذہبی مثنویاں زیادہ تعداد میں لکھی گئیں۔ طبعی کی ”پیرام و گل ابدام“ اور فالز کی ”رضوان شاہ و روح الزا“ ہی وہ مثنویاں ہیں جو گولکنڈا کے آخری دور کی اصل یادگاریں ہیں۔ طبعی کی مثنوی معیار ”ریشہ“ سے قریب ضرور ہے لیکن فالز کی مثنوی قریب تر ہے۔ تہذیب کی عمارت کچھ گر چکی ہے اور کچھ تیزی سے گزر رہی ہے لیکن یہ معاشرہ پرانی قدروں کو اب بھی سینے سے لگائے ہوئے ہے۔ اے ابھی احساس نہیں ہے کہ دکھنی اردو کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب نئی زبان کا سورج نئی تمازت کے ساتھ ابھر رہا ہے۔ وہ اب بھی یہی کہہ رہا ہے:

کتیک فارسی کو بھی دگنی کرے  
او لوگان قیامت تلک ہیں مرے

۱۔ مثنوی رضوان شاہ و روح الزا : از فالز، مرتبہ سید محمد، بطور اشاعت دکنی خطوطات، ۱۹۵۶ع، طبع اول۔

۱۔ خطوطات جامع مسجد بمبئی : اسلامک ریصرچ انسٹیٹیوٹ، بمبئی۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے عنوانات نثر میں لکھے گئے ہیں۔ یہ روش اس سے پہلے کسی اور مثنوی میں نظر نہیں آتی۔ پہلے عنوانات صرف فارسی میں ہوتے تھے۔ پھر نصری، ہاشمی، میر عبدالعزیز اور ابن نشاوی نے عنوانات اردو شعر میں لکھے۔ فائز نے پہلی بار مثنوی کے عنوانات اردو نثر میں لکھنے کی روش ڈالی جس کی لوہیت یہ ہے :

- ۱۔ یہ او ہے لرزلہ کو واسطے تعلیم کے استادان مقرر کیا سویاں۔
- ۲۔ یہ او ہے رضوان شاہ کی ذاتی خبر من کر شہزادے کے نزدیک آ کر کھر کون بھجوائی سویاں۔
- ۳۔ ذاتی نے اول سے آخر تک رضوان کا احوال روح الزا کو سنائی سویاں۔
- ۴۔ یہ او ہے یعقوب مغربی کو اپنی اسم اعظم کی کس طور پر ملی سویاں۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

- ۱۔ دکھنی ادب کی روایت اب دم لڑ چکی ہے اور زبان و بیان کی سطح پر، معاشرتی و تہذیبی انتشار کے ساتھ، اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات ختم ہو گئے ہیں۔
- ۲۔ اس دور میں دکھنی ”رضنہ“ ہنر کے عمل سے گزر رہی ہے۔ نہ اب وہ ویسی دکھنی رہی ہے جیسی ہمیں بد قلی قطب شاہ، خواہی اور ابن لاشطی کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ ویسی رضنہ جو ہمیں آئندہ دور میں ولی، سراج، داؤد اور کاسم کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ زبان نئی تشکیل کے دور سے گزر رہی ہے۔
- ۳۔ اس دور میں روایت اور موضوعات کی تکرار ملتی ہے۔ جنت اور نئے ان کا حوصلہ مفقود ہے۔ مذہبی موضوعات نے دوبارہ مقبولیت حاصل کر لی ہے جن میں مذہب کی روح غالب اور صرف رسم پرستی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے۔ اس دور کا ادب پچھلے دور کے ادب کا منہ چڑا رہا ہے اور قلی کے لائے کی طرح ایک محدود دائرے میں گھوم رہا ہے۔

جب ذہن پست اور حوصلے شکست ہو جاویں تو دشمن فتح باب ہو جاتا ہے۔ مکتوبوں نے اس صورت حال سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گولکنڈا پر حملہ کر دیا ہے۔

اور جیسے ہی وہ اندر داخل ہوئے قلعہ ”فتح گولکنڈا مبارک باد“ ۱۰۹۸ھ/ ۱۶۸۶ء کے نعروں سے کوچ اٹھا۔ اس کے ساتھ ہی قطب شاہی سلطنت ختم ہو گئی اور بادشاہی شہر ویران ہو گئے۔ علم و ادب کا آتش کدہ سرد پڑ گیا۔ خرابیوں نے ہر طرف ڈہری ڈال دی۔ نعمت خاں عالی نے اپنے ”شہر آشوب“ میں لکھا ہے :

دریں مملکت خرابہ امروز کس را نیست سامانے  
چو گنج افتادہ اللہ اہل ہنر در گنج ویرانے  
ہے آن حد سے رسیدہ خلق را اللہ و لاداری  
کہ معنی ہم ندارد این زمان حرفی سختانے

دکھنی سخن دانوں کے الفاظ معنی سے عاری ہو گئے۔ دکھنی زبان کی روایت ادبی معیار کے دائرے سے باہر ہوئے لیکن اور اسی دائرے کے اندر سے ”رضنہ“ کا سوج طلوع ہونے لگا۔

\*\*\*

۱۔ تاریخ گولکنڈا : عبدالجبار صدیقی، ص ۲۴۳، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ،  
حیدرآباد دکن۔  
۲۔ ایضاً، ص ۲۴۷۔



اور بہت سی محزلی یادگار ہیں ۔

”وصال العاشقین“ میں ذوق نے ”ملا“ وجہی کی نثری تصنیف ”سب رس“ کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کہا ہے کہ وجہی نے ایک ناز لے کر اس قصہ حسن و دل کا بار بنایا ہے ، لیکن اس قصے میں معنی و معرفت کے لاکھوں ناز ہیں جن سے ہزاروں بار گولڈے جالبی گئے :

مگر اے حسن دل کا خوش مرشد  
لبابا بن کو میرے تر نوشت

اگرچہ اے مرشد نے اول بھی

گندے ہیں بار ’ملا‘ شیخ وجہی

رکھے ہیں بار کا لے نالوں ”سب رس“

ولیکن اے مرشد نہیں گنا اس

ہوا کیا جو الوں یکم ناز لے کر

گندے اپنے موافق بار لے کر

مرشد اے دھرمے کئی لاکھ نازاں

گندے جاویں گے باراں کئی ہزاراں

ہوا اس نے جو عہ کون عوق پھر کر

گندھا میں بھی جو اس نے ذوق دھر کر

اس مثنوی کے خاتمے پر ذوق نے چند اشعار اورنگ زیب عالمگیر (م-۱۱۱۹ھ/

۱۷۰۷ء) کی ملح میں بھی لکھے ہیں :

جو ہے اس وقت اورنگ زیب عالی

نہی کے فرع کے گلشن کا مالی

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

مثنوی کا نام اور حال تصنیف ان اشعار میں بتایا گیا ہے :

یہاں عشق کے قرب کا کر یقی

رکھیا نالوں سو نزہت العاشقین

نبی کے سو ہجرت کے بعد از کمال

اگیارہ صدی پر آگیارہ تھے سال

(۵۱۱۱)

(جمل جالبی)

ساتواں باب

## دکنی روایت کا خاتمہ

مغلوں کی فتح کے بعد دکن کی ساری سلطنتوں کے حدود مل کر ایک ہو گئے اور معاشرتی ، مذہبی اور لسانی سطح پر ایک کھپڑی سی ہکنے لگی ۔ فتح یجاہور ۱۶۸۵ء/۱۰۹۸ء اور فتح گولکنڈا ۱۶۸۶ء/۱۰۹۸ء کا واقعہ ہے ۔ اسی طرح ایک سال کے فرق سے ان دونوں سلطنتوں کے آخری تاجدار بھی اس جہان سے رخصت ہو گئے ۔ ۱۶۹۹ء/۱۱۱۱ء میں سکندر عادل شاہ اور ۱۷۰۰ء/۱۱۱۲ء میں ابوالحسن لانا شاہ وفات پا گئے ۔ جسے گنگا جنتا مل کر ایک ساتھ جینے کے باوجود بہت دور تک الگ الگ نظر آتی رہتی ہیں اور دور سے ہی اُن کو چھانا جا سکتا ہے ، اسی طرح زبان و بیان کے نئے ادبی معیار ”رہنہ“ کے ہمہ گیر رواج سے چلے دکنی اور رہنہ کے دھارے ایک عرصے تک تہذیبی و لسانی سطح پر ملنے کے باوجود الگ الگ نظر آتے رہے ۔ لیکن ”جدید دکنی“ میں شمال کی زبان اور لائے گنگا جنتی کلچر کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ یہ قدیم دکنی سے کم اور رہنہ سے زیادہ قریب تھی ۔ ذوق اور ہمیری او وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی آنکھوں سے دکنی کو ”رہنہ“ ہتے دیکھا تھا ۔

حسین طوقی جو اپنی بزرگی کے سبب سے ”بہر المغان“ کے لقب سے مشہور تھے ، حسن عوق کے بیٹے اور خانہ بد کے سرپرست تھے ۔ اُن سے دو مثنویاں — ”وصال العاشقین“<sup>۱</sup> (۱۱۰۹ء/۱۶۹۷ء) ، ”نزہت العاشقین“<sup>۲</sup> (۱۱۱۱ء/۱۶۹۹ء)

۱۔ وصال العاشقین : حسین ذوق (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔ مثنوی کے اس مصرعے سے :

حسین ذوق کہا ہے نیک جلوہ

تاریخ تصانیف ۱۱۰۹ء لکھتی ہے ۔ (جمل جالبی)

۲۔ نزہت العاشقین : حسین ذوق (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

عبادت کے ہنر دوزا کے بالذات  
رکھا تازے ہی دینداران کے پہل پات  
سہارے نام عالمگیر اسکون  
کینا لازم ہے جگ کا پیر اسکون

”سب رس“ کے قصبے میں لاکھوں تاروں کا ذکر کرنے کے باوجود ذوق کے ہاں اس مثنوی میں کوئی ایسی لغت یا جئت نہیں ہے جس پر اظہار خیال کیا جائے۔ البتہ زبان و بیان کی سطح پر اس میں ایک ایسا ”لیا پن“ ضرور محسوس ہوتا ہے جو اے بیجاپوری اسلوب سے دور اور جذبہ زبان سے قریب کر دیتا ہے۔

”لزت العاشقین“ میں ذوق نے منصور حلاج کے قصبے کو نظم کا جامہ چنایا ہے۔ قصبے کا آغاز بھی دلچسپ ہر اے میں کیا گیا ہے۔ منصور حلاج کی ایک جن تھی۔ صاحب عصمت اور خدا رس۔ رات کو ان کا دستور تھا کہ نہا دھو کر کھڑے بدل کر، خوشبو لگا کر باہر نکل جائیں اور صحرا میں ایک مکان میں چلی جائیں۔ لوگوں کو شبہ ہوا اور انہوں نے منصور سے اس کا ذکر کیا۔ منصور نے ایک رات اپنی جن کا پیچھا کیا۔ جب تین چار گزر گئے اور ایک چار رات باقی رہ گئی تو دیکھا کہ نور کا طبق لیے آسمان سے فرشتے اترے اور ایک پیالہ جن کے ہاتھ میں دیا۔ جب وہ اُسے پینے لگیں تو منصور سامنے آ گئے اور کہا کہ اس میں سے مجھے بھی دو۔ میں تمہارا حکا بھائی ہوں۔ جن ششدر رہ گئی اور کہا ”یہ ایسی شراب ہے، اگر پیو گے تو شیخ کی طرح جلتے رہو گے۔“ اصرار پر جو کچھ بھا تھا دے دیا۔ منصور نے ایک گھونٹ پیا، طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور آگ بھڑک اٹھی:

تردد کے ڈوبان کو دے ڈال کر  
موتے فکر ملاح اڑے گھال کر  
مقل کا منجم لہم کی کتاب  
مٹا دھو کو دیکھا سو طہان آب  
گئے ہوش کے سب چراغاں ہو مقل  
چڑایا اثر معرفت کا سو مقل  
بڑا جا سو وحدت کے گرداب میں  
دوئی چھپ گئی وصل کے لب میں

گلیا جی جو منصور کا بیچ آپ  
الاحق کے لکے ہیں کے حباب  
الاحق الاحق میرا اے ہیں  
ہیں کا ہریک کوئی گلیا وان ہیں

منصور کا جب یہ حال ہوا تو عالموں نے خلیفہ حسین سلطان کو اطلاع دی۔ خلیفہ نے کہا کہ میں منصور کو قتل کراانا نہیں چاہتا لیکن عالموں نے انہیں قتل کرا دیا۔ مثنوی کے آخر میں وحدت الوجود کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ مثنوی بھی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے لیکن زبان و بیان پر جو اثرات ہیں ”وصال الماقلین“ میں نظر آتے ہیں وہ بیان بھی نمایاں ہیں۔ اشعار میں روانی کا احساس ہوتا ہے۔ قصبے میں ایک باضابطہ ترکیب بھی دکھائی دیتی ہے۔ فارسی تراکیب، لہجہ و آہنگ اور نئے روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک زندہ پن پیدا کر دیا ہے۔ قدیم دکنی شعرا کے برخلاف فارسی و عربی الفاظ کو عام طور پر صحیح تشغیل کے ساتھ اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔

ذوق کی غزلوں میں دو باتوں کا احساس ہوتا ہے: ایک تو یہ کہ بیجاپوری ہونے کے باعث، زبان میں نئی تبدیلیوں کے باوجود، زبان و بیان پر دکنی مزاج اب بھی حاوی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی روایت اب بیجاپور میں بھی اتنی چمکتی ہو چکی ہے کہ سنگلاخ زمیٹوں میں غزلیں کہنے کا رواج ہو گیا ہے۔ غزل کا موضوع اب بھی ”محبوب“ ہے لیکن پہلے سامنے کی باتیں کہی جاتی تھیں، اب ہر شاعر پامال مضامین سے بچ کر اپنا الگ رشتہ بنانے کی فکر کر رہا ہے۔ اس دور کی غزل میں نئی شعور زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ ذوق کی غزلیں اسی رجحان کی ترجمانی کرتی ہیں۔

ذوق کے ہم عصر لافضی مجدد بھری (م۔ ۱۱۳۰/۱۵۱۷ء) بھی تصوف و شاعری میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ قادر الکلام ایسے کہ ۱۰۹۷/۱۶۸۵ء تک اردو فارسی میں چاس ہزار اشعار کہہ چکے تھے۔ جب اورنگ زیب عالمگیر

۱۔ ”داخل مجلس رسول اللہ“ سے تاریخ ولادت ۱۱۳۰ لکائی ہے۔ گوئی (مدرس) میں مزار ہے۔ شاہ ۴ ہالہ (م۔ ۱۰۷۳/۱۶۶۲ء) کے مرید تھے۔ (ج ۱۰ ج)

سنے ۱۶۸۵/۵۱۰۹ء میں بجاپور فتح کیا اور بھری حیدرآباد روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور مارا مارا مع کلام غت ربود ہو گیا۔ وہ کلام جو آج دستیاب ہے اس میں زیادہ حصہ ۱۶۸۵/۵۱۰۹ء کے بعد کا ہے۔ اردو دیوان کے علاوہ مثنوی ”سن لکن“ (۱۶۰۰/۵۱۱۲ء) اور ”ہنگام نامہ“ ان کے یادگار ہے۔ مثنوی ”سن لکن“ کے خاص خاص حصوں کو بھری نے فارسی نثر میں بھی لکھا اور ”عروس عرفان“ (۱۶۰۰/۵۱۱۲ء) نام رکھا۔ ان کے کلیات میں جملہ اصنافِ سخن ملتی ہیں۔

”ہنگام نامہ“<sup>۱</sup> میں (ہنگام یعنی ہنگ آب، ہنگ کا پانی) بارہ بند ہیں۔ ہر بند کو ”جام“ کا نام دیا گیا ہے اور ہر جام میں ہنگ کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے کہ اس سے روحانیت کے اسرار نمایاں اور عشقِ حقیقی کی باطنی صفات سامنے آتی ہیں۔

مثنوی ”سن لکن“ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اس میں تصوف کے اسے ہی اصول بیان کیے گئے ہیں جو جانم و اعلیٰ کے ہاں ملتے ہیں۔ فلسفہ وحدت الوجود پر روشنی ڈال کر لڑکھٹا نفس و اصلاح اخلاق کا درس دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس میں وہ تسلسل نہیں ہے جو دوسری دکنی مثنویوں میں ملتا ہے۔ ”سن لکن“ الگ الگ ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں حکمت و تمہیل کے خوبصورت تصوف کے رموز و نکات سمجھانے کیے ہیں۔ پوری مثنوی میں ایک مخصوص راگ کا احساس ہوتا ہے جو زبان کی قدامت کے باوجود آج بھی روح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ عشق کی آگ اور اس کا سوز و گداز بھری کی شاعری میں اثر و تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔

بھری کی غزلوں میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان کا آگ ہے۔ یہ راگ عشق کی آگ سے اور دیک اُلٹا ہے۔ عشق کی آگ سے راگ پیدا ہوتا ہے جس کا اظہار بھری کی شاعری میں ہوتا ہے۔ عشق ہی ان کا ذریعہ ہے اور عشق ہی ان کی منزل ہے۔ وہ عشق کو طرح طرح سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن عشق کو حیران اظہار سے پرے ہے :

آگ عشق کی دل میں لگی تھی      پھر تیرے تمام لک بک تکی تھی  
یہ عشق برا ہے یا بھلا ہے      یہ دیو ہے بہوت ہے بلا ہے

۱۔ کلیات بھری : مرتبہ ڈاکٹر ہد حنیف سید، مطبوعہ لولکشور پریس لکھنؤ۔

بھر خود سے سوال پوچھتے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا یہ کیا ہے اور اے کب سے بیان کریں :

یاجوہ میں نوا ہوا ہے      یا جگ میں اول نے ہے ہوینا  
بھری کے تصوف عشق میں عشقِ مجازی و حقیقی کی سرحدیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ بھری کی غزلیں اُسی روایت کی ترجمانی کر رہی ہیں جس پر شروع میں ولی چلے گئے۔ اگر بھری کی غزلوں کو ولی کے ابتدائی دور کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ اسی لیے بھری کی چند غزلیں ولی سے بھی منسوب ہو گئی ہیں۔

بھری کی زبان بنیادی طور پر دکنی ہے لیکن اس پر نئی زبان کے معیار کا رنگ بھی گہرا ہے۔ بھری بھی فارسی روایت سے روشنی لے رہے ہیں اور فارسی روزمرہ و محاورہ کو اپنی زبان میں منتقل کر رہے ہیں۔ بہت سے فارسی اشعار کے ترجمے بھی ان کے کلام میں ملتے ہیں۔ بھری کی زبان میں ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ کبھی ان کی نگاہ گنگ و جمن کی طرف اُٹھتی ہے اور کبھی سرزمینِ دکن ان کا دامنِ دل اپنی طرف کھینچتی ہے۔ کبھی شہال کی زبان ان کے کلام میں دو آتی ہے اور کبھی محاورہ دکن غالب آ جاتا ہے لیکن آخر میں وہ دکن اور دکنی ہی سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں :

بھری کون دکنیوں ہے کہ جیوں تل کون دکن ہے  
اس تل کون ہے لازم جو دکن چھوڑ لے جانا

یہ وہ احساس ہے جس کی وجہ سے بھری کی زبان ”ریختہ“ کی طرف جھکاؤ کے باوجود بنیادی طور پر دکنی رہی ہے۔ شعرگوئی کی اعلیٰ صلاحیت اور قادر الکلامی کے باوجود وہ زبان کے اس الاؤ سے گریز حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو اب بیہوش کیا ہے۔ بھری کی زبان اُسی عبوری دور کی زبان ہے جب دکنی ادب اور زبان و روایت کی بڑی جھل سارے برہمن کے منتظر ہے مل رہی تھی۔ زبان جب بدلتی ہے تو کیا رنگ لاتی ہے، اس کا اندازہ ہاشمی بجاپوری، محمود بھری، طبعی، فائز اور بجاپور و گولکنڈا کے آخری دور کے شعرا کے کلام سے کیا جا سکتا ہے۔ اب ایک طرف ولی کی شاعری، ”ریختہ“

۱۔ مقدمہ مثنوی ”سن لکن“ : ص ۳۴، مطبوعہ المین ٹری اردو پاکستان، کراچی۔  
۱۹۵۵ء۔

کا لیا معیار سخن قائم کر کے ، دکنی ادب کی طویل روایت کو ، نئی پسگردہ زبان کے ساتھ میں ڈھال کر فارسی روایت کو ، جس کا آغاز ادبی سطح پر فیروز ، محمود ، خیالی ، ہمدانی قلی قطب شاہ اور حسن شوق وغیرہ نے کیا تھا ، دوام بخش رہی ہے اور دوسری طرف ذوق ، بھری ، ہاشمی ، وجدی ، ولی ویلوری اور بہت سے نامور اور بے نام شعرا دکنی زبان کی بھتی ہوئی آگ کو روشن کر رہے ہیں ۔ یہاں تک کہ مولوی ہمدانی آگاہ ( ۱۱۵۰ھ - ۱۲۲۰ھ / ۱۷۳۷ء - ۱۸۰۵ء ) کی دکنی کے انتقال کے برسوں بعد بھی زبان و بیان کی اسی دکنی روایت کو سننے سے لگائے نظر آتے ہیں ۔ ہمدانی آگاہ نے ۱۲۱۱ھ / ۱۷۹۶ء میں جب مثنوی ” گلزار عشق “ تصنیف کی ، جس میں رضوان شاہ و روح افزا کے قصے کو فارسی لٹریچر سے دکنی اردو میں لفظ کیا ، کو اس کے دیباچے میں لکھا :

” مقصود اس تمجید ہے کہ اکثر جاہلان بے معنی و ہرزہ دار زبان لائمی زبان دکنی پر اعتراض اور گلزار عشق و ملی نامہ پر اعتراض کرتے ہیں اور جہل مرکب ہے نہیں جانتے کہ جب تک ولادت سلاطین دکن کی قائم تھی زبان انکی دومیانے اولکے خوب راج اور وطن و شہادت سے سالم تھی ۔ اکثر شعرا کہ مثل نشاطی و غرق و شوق و خوشنود و خواصی و ذوق و ہاشمی و فغلی و بھری و لعلی و مستجاب وغیرہم کے کہ بے حساب ہیں ، اپنی زبان میں فصاحت و غزلیات و مثنویات و مقطعات نظم کہیں اور داد سخن وری کا دے ۔ ۔ ۔ جب شاہان ہند اس گل زمین جنت لطیف کو تسخیر کہیں ، طرز روزمرہ دکنی خجیر عاورد ہند سے تبدیل پائے ، تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو ہرم آنے لگی اور ہندوستان میں مدت تک زبان ہندی کہ اوسے برج بھاکا کہتے ہیں ، رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت اولکے اصل اصول اور وزن و نون فروع و اصول ہے ، لیچھو عاورد برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خالص کو اوسکے کھوئے لگے جب سے اس آمیزش کے یہ زبان ” ریشہ “ مسمی ہوئی ۔ “

ہمدانی آگاہ کی زبان دکنی ہونے ہونے بھی اردو زبان کے جدید عاوردے کے رنگ میں رنگ کئی ہے اور سوائے چند مخصوص دکنی الفاظ و روزمرہ کے یہ ” ریشہ “

بے مختلف نہیں ہے ۔ اس دکنی اثر کا وہ یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ ” جب زبان لایمی دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا ، اس عصر میں رائج نہیں ہے ، اوسے چھوڑ دیا اور عاوردہ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرہ اردو کے ہے ، اختیار کیا اور صرف اس بھانکے میں کہنے دو چیز مانع ہوئی ۔ اول یہ کہ لائمی وطن یعنی دکن اوس میں ہائی رہے ، کیا واسطے کہ اجداد ہندی و مادری اس عاصی کے اور سب قوم اوسکی بجاہوری ہیں ۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اوس عاوردہ میرے دلہاد نہیں ۔ “

ہمدانی آگاہ کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد ” روزمرہ دکنی “ ” عاوردہ ہند “ سے بدل گیا اور عربی و فارسی الفاظ کی آمیزش سے ، جو شمال کی زبان میں چلے ہی رہا کہ جزیرہ ہند بن چکے تھے ، زبان کا نیا معیار ” ریشہ “ کے نام سے رائج ہو گیا ۔ معیار ریشہ دکن اور شمال کی ادبی و تہذیبی روایت کے ایک ہو جانے سے وجود میں آیا تھا جس میں فارسی مضامین ، اشارات و کنایات ، روایت و طرز فکر کی پیروی ادب و شعر کا لیا معیار ٹھہرا تھا ۔ اس نئے رجحان میں غزل کی روایت نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی ۔ جب دکنی کا اثر ختم ہوا اور بھیمت ادبی زبان کے اس کا سرچشمہ سوکھنے لگا اور شمال کی زبان کا عاوردہ صاف شستہ و معیاری سمجھا جانے لگا تو دکنی میں لکھنے والے ادیب و شاعر جدید اور زندہ روایت کے دھارے سے الگ ہو گئے اور ان کی آواز تاریخ ادب کے کانوں کو گراں گزرنے لگی ۔ ہمدانی آگاہ اور شاہ تراب نعم کے شعرا و ادیب تاریخ کی اسی بے رحمی کا شکار ہو گئے ۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے جدید ادبی زبان کو اس وقت بچھوئے کی طرف لے جانے کی کوشش کی تھی جب نہ دکنی زبان کی رسم باقی رہی تھی اور نہ بدلنے ہوئے تہذیبی و معاشرتی حالات میں اس کی کوئی قدر و قیمت تھی ۔ یہ کوشش بالکل واپسی ہی تھی جیسے آج کوئی ولی کی زبان میں شعر کہنے کی سعی کرے ۔ ایک ایسا ہی واقعہ اس وقت بھی آیا جب منشی ہمدانی ابراہیم سے کسی الکربر حاکم نے ” الوار سہیلی “ کا ” بہنہ زبان “ دیکھی میں ترجمہ ” کرنے کی فرمائش کی تو انہوں نے دیوالیہ میں اعتراف کیا کہ ” اس کا ترجمہ زبان دکنی میں دشوار ترین اصولت کہا جائے “ ۔



منشی محمد ابراہیم نے لکھا :

”ان دنوں میں ان کے مزاج لازم فہم زبان دکھنی کی فہمیدگی پر مایل ہے اور اس غریب سے تہاری زبان پر مایل . . . لہذا دعاگو چاہتا ہے کہ فارسی انوار سہیلی کے تمہیدات مسلسل و قطعات مفصل کو ہمہ زبان دکھنی میں ترجمہ کرے۔ تب وہ صاحب عالی منقلب فرمائے کہ اس امر شایکہ و کار باہتہ سے سرداران ذی شان و حاکمان زمان کی خدمت میں باعث نام آوری ہوگی اور زبان مذکور بھی از سر نو زندگی پاویگی . . . توقع ہے کہ اس کتاب کو زبان دکھنی میں کہ عوام الناس اس ملک کے ہزاری اور یزاری، عورت اور مرد، چھوٹے اور بڑے بولنے چالنے ہیں، زہد تسلیم فرماویں . . . اس کا ترجمہ زبان دکھنی میں دشوار ترین امورات کہا چاہیے اور مجھ سے زبان عوام ترک ہو کر مدت مدید گزرے۔ اب اس کا اضافہ بہت مشکل ہے۔“

۱۸۲۳ء میں جب منشی محمد ابراہیم نے یہ مخطوط لکھی تو اس زبان عوام (دکھنی) کو ”ترک ہو کر ملت مدید“ گزر چکی تھی اور اب سوائے نئے معیار ریشہ کے سارے برعظیم میں کوئی اور روپ باقی نہیں رہا تھا۔ گجرات، دکن، پنجاب، پوہ، دہلی، چار، وسطی ہند، بنگال اور سندھ وغیرہ میں سب جگہ ادبی اظہار کا یہی معیار قائم تھا۔ مغلوں کی فتح کا سب سے اہم اثر یہ ہوا کہ شمال اور جنوب کی حد بندیاں مٹ گئیں۔ جنوب والوں نے شمال کے صاف و شستہ محاورے کو اپنا لیا اور شمال والوں نے دکن کی طویل ادبی روایت کو سینے سے لگا کر اپنے دل میں اتار لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تقلید کی پیاسی ”روزمین“ پر سارے برعظیم میں وہ موصلا دھار پاش ہوئی کہ جل تھل ہو گیا۔

یہ مخطوط ہم نے صرف دکھنی روایت کو آخر تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے لکھی ہیں تاکہ جس طرح ہم نے اسے پڑھتے پھلتے دیکھا ہے اسی طرح اسے مرجھا کر سوکھتا ہوا بھی دیکھ لیں، ورنہ بات تو ابوالحسن نانا شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے دور پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد تو ”ریشہ“ کی روایت کا دور ہے جو پہلے دی دہ کمزور نظر آتی ہے اور پھر مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد سب

۱۔ انوار سہیلی : ترجمہ ”دکھنی نثر“ از منشی محمد ابراہیم، مطبوعہ کالج پرنس مدراس ۱۸۲۳ء -

سے بلند مقام حاصل کر لیتی ہے۔ ولی دکھنی اسی روایت اور لہجے ادبی معیار کا سب سے چلا اور اہم نمائندہ ہے۔ باقر آگاہ بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں :

”جیسا ثانی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں باقی طرز جدید کے ہوتے، ولی گجراتی غزل و ریشہ کی ایجاد میں صہوں کا مینا اور استاد ہے۔ بعد اوسکے جو سخن سنجان ہند پروز کہیے ہے شبہ اس نہج کو اوس سے لیے اور من بعد اوسکو باسلوب خاص مخصوص کر دیے اور آجہ اوردو کی بھا کا ہے موسوم کیے۔“



## فصل ششم

# فارسی روایت کا نیا عروج : ریختہ

(۱۶۸۵ء - ۱۷۵۰ء)

پہلا باب

## ولی دکنی

ولی تک آنے آنے اردو شاعری کی روایت تین سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہو چکی تھی۔ اس روایت میں دو رجحانات نے رنگ بھرا تھا۔ پہلے ہندوی اصناف اور مزاج و اسطوریے۔ اور جب اس رنگِ سخن میں آگے بڑھنے اور تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے کی صلاحیت باقی نہ رہی اور جو کچھ اس سے لیا جا سکتا تھا وہ لیا جا چکا تو پھر فارسی روایت نے اس کی جگہ اپنی شروع کی۔ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، آہستہ آہستہ گھل کر اس کا رنگ بدلتے رہے۔ ولی تک جب یہ روایت پہنچی تو اس وقت سارے دکن میں فارسی اصنافِ سخن، فارسی بھور، صنایع و رمزیات اور علامات و اسالیب کا رجحان پورے طور پر جڑ پکڑ چکا تھا۔ دکنی ادب میں مثنویات، غزلیات اور قصائد وغیرہ کا ایک عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور سینکڑوں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے خونِ جگر سے اس روایت کے بودے کو سینچا تھا۔ عالمگیر کی فتحِ دکن نے اس رجحان کو اور تقویت بخشی۔ شہال اور جنوب مل کر ایک ہوئے تو شہال کی عوامی زبان (جو مسلمانوں کے زہر اثر فارسی عربی اثرات اور ہندوی قوتوں کے سہارے بن منور کر بولی کی سطح سے زبان کی حدود میں داخل ہو چکی تھی) دکن پر چھا گئی۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شہال کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا، اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی دھاوا بھی اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے بھی اُبھار دیے کہ آئندہ دو سو سال تک اردو شاعری انہی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔ اسی لیے ولی آئندہ دو سو سال کی شاعری کے نظامِ شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرۂ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سہارے گردش کرتے ہیں۔

تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ایک تہذیب یافتہ قوم لائقین سے شکست کھا کر

بہا ضرور ہو جاتی ہے لیکن امر کی تہذیب دیکھتے ہیں دیکھتے خود لاف کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے۔ تہذیبی فتح زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ بظاہر اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولی کی شخصیت میں شمال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولی کی شاعری نے دکن سے الگ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جیسے برسوں تک ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کہا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمائندہ صنف ”غزل“ ہے۔ ولی ”غزل و ریختہ“ کی اس ایجاد میں سبھوں کا ویسا اور استاد ہے۔ اور جیسا میر حسن نے کہا ہے کہ ”ابتدائے ریختہ ازوست۔ اول استادی این فن بنام اوست“۔

ریختہ — ہندی، گجری، دکنی (یہ اردو زبان کے علاقائی معیاروں کے نام تھے اور دکنی اس کی آخری کڑی تھی) کی وہ ارتقائی شکل تھی جس کے ساتھ اردو زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ ختم ہو گیا اور زبان نے ملک گیر سطح کا لیا معیار تلاش کر لیا۔ اردوے معلیٰ اور اردو اس کے ارتقا کی مزید کڑیاں ہیں۔ ریختہ کی تین خصوصیات قابل ذکر ہیں؛ ایک تو یہ کہ اس نے ”پرووی فارسی“ کے رستے کو اختیار کیا۔ دوسرے ”بے ساختگی“ اس کی بنیادی خصوصیت ٹھہری اور تیسرے زبان و بیان کا یہ لیا ”ملک گیر“ روپ ایسا تھا جو بے تکلف سب کی سمجھ میں آتا تھا اور جسے سارے علاقوں نے واحد ادبی معیار کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اگر شمال اور جنوب مل کر ایک نہ ہوتے ہوتے تو ولی بھی اس مقام پر نہیں پہنچ سکتا تھا جہاں وہ آج کھڑا ہے۔

دلی اور اورنگ آباد جب گھر آنکھ بنے تو ولی بھی ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع میں مید ابوالعالی کے ہمراہ دلی کے سفر پر روانہ ہوا۔ یہیں شاہ سداقت گلشن (م - ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ع) سے اس کی ملاقات ہوئی اور اردو ادب کا وہ تاریخی واقعہ پیش آیا جس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زبان و ادب کا رخ بدل دیا۔ شاہ گلشن نے

- ۱۔ دیباچہ گلزار عشق : از حد باقر آگاہ (قلمی)، عین ترقی اردو پاکستان کراچی۔
- ۲۔ تذکرۃ میر حسن : ص ۱۸۳، مطبوعہ عین ترقی اردو ہند۔
- ۳۔ میرن دیکھت : قائم چاند پوری کے الفاظ یہ ہیں : ”در سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ ہمراہ میر ابوالعالی نام سید ہمسرے کہ دلی فریفتہ اور بود، یہ جہاں آباد آمد“، ص ۲۱، ۲۲۔ مرتبہ ڈاکٹر افتاد حسن، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۹۶ع۔

ولی کا کلام سنا تو مشورہ دیا کہ ”ابن ہشہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختہ خود بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت“۔ یہ بات ولی کے دل کو ایسی لگی کہ اس نے اپنے رنگِ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا اور نتیجے میں ایک ایسا کیمیائی امتزاج وجود میں آیا جس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا جو ضرورتِ زمانہ کے عین مطابق تھا۔ ولی کی جی اولیت و اہمیت ہے کہ اس نے ”ایک زبان کو دوسری سے ایسا بے معلوم جوڑ لگاھا کہ آج تک زمانے نے کئی پلٹے کھائے مگر ہونہ میں جنبش نہیں آئی“۔ جب ولی کا دیوان جلوس حد شاہی کے دوسرے سال ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۸ع میں دلی پہنچا اور وہاں کے شعرا نے اس میں وہ رنگ و نور دیکھا، جس کے دیکھنے کو ان کی آنکھیں ترستی تھیں، تو انھوں نے بھی فارسی کو چھوڑ کر، اسی رنگِ سخن کی پیروی شروع کر دی۔ اسی کے ساتھ ”نئی شاعری“ کا آغاز ہو گیا اور اردو ادب قدیم دور سے ”جدید دور“ میں داخل ہو گیا۔

ولی کی لطرت امتزاجی تھی۔ چوسر کی طرح اوائلِ عمر میں وہ بھی راجِ الوقت دکنی زبان اور اس کی روایت پر چلتا رہا لیکن سفرِ دہلی کے بعد ایسا چولا بدلا کہ خود اردو ادب کی روایتِ جدید کا معیار اول بن گیا۔ یہ بات غیر ضروری ہے کہ اس نے دوسرے نظائید پورا کیا تھا یا نہیں، ”بدر چاچ“ اور ”شمس بازغہ“ پڑھی تھیں یا نہیں۔ لیکن اس کے کلام سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کے پاس اتنا علم ضرور تھا جتنے عام کی اُسے ضرورت تھی۔ ولی سے پہلے کے شعرا بھی فارسی عربی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اردو میں منتقل کرتے ہوئے ان کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور الہیں ریختہ کا جزو بنا دیا۔ وہ ایک باشعور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش روؤں سے آگے تھا۔ اس

- ۱۔ ”نکات الشعراء“ از میر تقی میر کے الفاظ یہ ہیں کہ ”بخدمت میان گلشن صاحب ولت و از اشعار خود بارہ خواند“، ص ۹۴، مطبوعہ نظامی پریس بنگالہ۔
- ۲۔ نکات الشعراء : ص ۹۴۔
- ۳۔ لب حیات : حد حسین آزاد، ص ۸۹، مطبوعہ لاہور (از چہار دہم)۔
- ۴۔ ”تذکرۃ ہندی“ از مصحفی کے الفاظ یہ ہیں کہ ”در سنہ دوم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ“، ص ۸۰، مطبوعہ عین ترقی اردو، اورنگ آباد دکن، طبع اول، ۱۹۳۴ع۔

نے مزاجِ رفیعہ کے مطابق فارسی اور عربی سے مناسب محور تلاش کیں اور انہیں اردو کے قالب میں ڈھال دیا۔ ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ سے آردو شاء : "مزاج مقرر کیا۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تراشی کر آردو زبان کو ایک نیا رنگ بھی دیا۔ جدید اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ فنکارانہ حیثیت سے ولی سے پہلے کے شعرا "رومانوی" تھے۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے شاعرانہ مزاج کو "کلاسیکل" کہا جا سکتا ہے۔ اس کی تخلیقی ثروت اور ذہنی فطرت بھی داد کے قابل ہے۔ اس نے جو کچھ کیا وہ اس طرح قبول کر لیا گیا جیسے سب لوگ اسی کی تلاش میں تھے۔ یہ قلی قطب شاہ اپنے فطری زور میں جنگل کی ایک چڑیا کی طرح ہکساں راگ الاہتا چلا جاتا ہے لیکن ولی کے ہاں راگ کے نشوع کا احساس ہوتا ہے۔ نصرانی بحیثیت "شاعر" ولی سے بڑا ہے لیکن اس کے زبان و بیان، فارسی عربی الفاظ کی آمیزش کے باوجود، مخصوص بیجاہوری رنگ کی وجہ سے اس سطح پر نہیں آتے جہاں ولی پہنچ کر اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے۔ ولی اپنی متوازن طبیعت سے فارسی، دکنی اور شمال کی زبان کو اس طرح ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ وہ علاقائی سطح سے بلند ہو کر ہم گیر ہو جاتی ہے۔ اس کی فطرت میں جہاں جیتس اور فن کا امتزاج نظر آتا ہے وہاں وہ ثروتِ محرکہ بھی نظر آتی ہے جو رہبرِ اول میں ہوتی ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر ولی ہمیشہ آردو شاعری کا "بابا آدم" کہلایا جاتا رہے گا۔

اس سے پہلے کہ ہم ولی کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ اس کے نام، وطن اور سالِ وفات کے سلسلے میں چند بنیادی باتوں پر (جن پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ اب یہ بحث خود تاریخِ ادب کا حصہ بن گئی ہے) غور کر لیا جائے۔

(۲)

مختلف تذکرہ نویسوں نے ولی کے مختلف نام لکھے ہیں جن میں لفظ ولی مشترک ہے۔ گلشنِ ہند، تذکرۃ میر حسن، تذکرۃ گلشنِ سخن، غزنِ نکات، سخن شعرا، آثار الشعرا اور ولی گجراتی از طہیر الدین مدنی میں ان کا نام "ولی اللہ" یا "شاہ ولی اللہ" لکھا ہے۔ غزنِ شعرا، چمنستان شعرا، تذکرۃ ریختہ گوہاں، مجموعہٴ لفظ، تذکرۃ مسرت افزا وغیرہ میں "یہد ولی" بتایا گیا ہے۔ گلشنِ گفتار مصنفہ حمید اورنگ آبادی (۱۱۶۵/۱۷۵۱ع) میں ولی کا نام "ولی یہد" بتایا گیا ہے۔ ولی کے محبوب دوست سید ابوالمعالی کے لڑکے سید یہد قلی کے لعل کردہ

دیوانِ ولی (۱۱۵۶/۱۷۴۳ع) کے پہلے صفحے پر یہ عبارت ملتی ہے :

"تصنیفِ مغفرت پناہ میاں ولی یہد متوطن دکھن :-"

اور آخر میں یہ تحریر ملتی ہے :

"تمت تمام شد دیوانِ مغفرت نشان میاں ولی یہد متوطن دکھن تاریخ

دوم شہر ذیقعدہ ۱۱۵۶ یا زده ہزار و پنجاہ و شش ہجری بروز پنجشنبہ

بوقت صبح تحریر یافت۔ مالک و کاتب این دیوان حاجز المذنب یہد قلی

ولد سید ابوالمعالی است۔ کسے دعویٰ کند باطل است :-"

پنجاب یونیورسٹی میں دیوانِ ولی کے ایک قلمی نسخے میں، جو جلوس یہد شاہی

کے آٹھویں سال یعنی ۱۱۳۸/۱۷۲۵ع کا لکھا ہوا ہے، یہ عبارت ملتی ہے :

"دیوانِ اشعار ولی مصفی سید ولی یہد مرحوم تاریخ چہاردم شہر

محرم الحرام سنہ ۸ از جلوسِ میمنت مانوس یہد شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ

ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدہ خیرالبلاد احمد آباد حیت

من العناد بخطِ فقیر حقیر اصف العباد و کلب محبوب سبحانی نمود ہے بود

ثناء اللہ فانی ست اللہام و صورت اتمام پذیرفت :-"

غرض کہ ان تذکروں میں جو زمانی اعتبار سے ولی کے دور سے قریب ہیں،

ولی کا نام "یہد ولی" لکھا گیا ہے اور "گلشنِ گفتار" میں، جو دور ولی سے قریب تر

ہے، ولی کا نام "ولی یہد" لکھا گیا ہے۔ اس نام کی مزید تصدیق ۱۱۳۸/۱۷۲۵ع

کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے "دیوانِ ولی" سے بھی ہوتی ہے اور ۱۱۵۶/

۱۷۴۳ع کے اس دیوانِ ولی سے بھی جو ولی کے عزیز ترین دوست سید ابوالمعالی

(جن کے ساتھ ولی نے ۱۱۱۲/۱۷۰۰ع میں دہلی کا سفر کیا تھا اور جن کا ذکر

ولی نے اپنی غزل میں بھی کیا ہے) کے لڑکے سید یہد قلی نے اپنے ہاتھ سے لکھا

تھا۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر سید یہد قلی کو اپنے والد کے عزیز ترین

دوست کا صحیح نام بھی معلوم نہیں تھا تو ایسی صورت میں اب ہم کسی محقق پر

اعتداع کر سکتے ہیں؟ اگر سید نجیب اشرف لدوی مرحوم کو ۱۱۰۷/۱۶۹۵ع کا

ایک "تمسکِ نامہ" مل گیا "جس میں بحیثیت گواہ ولی اور اس کے دو بیٹوں کے

۱۔ ۲۔ دیوانِ ولی : (قلمی)، مخزولہ انڈیا انس لائبریری لندن۔

۳۔ پھوالہ، اوپنٹنل کالج میگزین لاہور، ہابت نومبر ۱۹۴۱ع، ص ۱۶۔



دستخط ہیں۔" تو اس سے یہ کہجے ثابت ہوا کہ یہ وہی ولی ہے جو اردو شاعری کا بابا آدم ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ حضرت ولی کا نام ولی محمد تھا اور ولی اللہ کوئی اور بزرگ تھے جن کا تعلق وجیہ الدین علوی گجراتی (۱۵۸۹ء/۱۵۹۸ء) کے خاندان سے تھا۔

وطن کے سلسلے کی بحث کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ولی کے باپ یا دادا گجرات سے دکن ہجرت کر گئے تھے۔ اس ہجرت اور دکن میں رہنے کے باوجود گجرات سے ان کا تعلق باقی تھا۔ لیکن جیسے کہ غالب اکبر آباد سے اور ڈبئی لذیر احمد پینور سے دہلی آ کر دہلوی ہو گئے تھے، اسی طرح ولی بھی گجرات سے تعلق رکھنے کے باوجود دکن میں آ کر دکنی ہو گئے تھے۔ ولی نے اپنے اشعار میں کئی جگہ اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے؛ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

یو مکہ کی شمع سون روشن ہے عنت اقلیم کی مجلس  
ولی پروانگی کرتا تری ملکِ دکن بہتر

ولی ایران و توران میں ہے مشہور اگرچہ شاعر ملکِ دکن ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ احمد آباد کی مشہور تاریخ "تاریخ احمدی" (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء) مصنفہ مشتق لال میں اور نہ "تخت الکرام" میں ولی کا ذکر ملتا ہے۔ کیا ممکن تھا کہ ولی جیسا مشہور شاعر احمد آباد میں دفن ہوا ہوتا اور اس کا ذکر شعرا و مشاہیر احمد آباد میں نہ آتا؟ بہر حال بڑا شاعر پوری قوم کا سرمایہ ہوتا ہے اور اس کی شخصیت علاقائیت سے بلند تر ہو کر آفاق کی منزل کو چھو لیتی ہے۔ خود ولی نے بھی یہی کہا ہے :

برگز ولی کے پاس تم باتاں وطن کی مت کہو  
جوئیہ کے کوچے میں ہے آسکوں وطن سے کیا غرض

ولی کو خاکِ دکن سے نسبت ہو یا مرزبین گجرات سے، یہ بحث اب اس لیے ہے معنی ہے کہ وہ اردو کالج کا جزو بن چکا ہے۔

۱۔ ولی گجراتی : از ظہیر الدین مدنی، سلسلہ مطبوعات انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، نمبر ۱، بمبئی ۱۹۵۰ء۔

نام اور وطن کی بحث کے بعد اب ہم ولی کے منہ وفات کی طرف آتے ہیں؛ ولی کا منہ وفات ۳ شعبان بوقت عصر ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء بتایا گیا ہے اور اس کی بنیاد وہ قطعہ تاریخ وفات ہے جو دیوان ولی کے جامع مسجد بمبئی کے قلمی نسخے کے آخر میں درج ہے اور جسے حسب سے چلے مولوی عبدالحق مرحوم نے درج کیا تھا۔ قطعہ یہ ہے :

مطلع دیوان عشق سید اربابِ دل      والی ملکِ سخن صاحبِ عرفان ولی  
سالِ وفاتش خرد از سرِ الہام گفت      بادِ پناہ ولی ساقی کوثر علی  
(۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء)

یہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا :

(۱) ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے بعد تک ہمیں ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے۔

(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جوان سال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ کر مرے۔ ان کے مرشد، استاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء کے ہیں چھ تیس سال بعد تک زندہ رہے۔

(۳) اگر ولی جیسا کہ "غزنِ نکات" میں لکھا ہے ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ء میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کہجے ممکن ہے کہ صرف سات سال کے عرصے میں وہ اپنا رنگ بدل کر دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ حیثیت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مختص ہے۔ ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

شاعروں میں اسی کا نام کیا  
جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

اور اس بات میں کسی شبہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ جب ولی نے یہ شعر لکھا، وہ یقیناً زندہ تھے۔

- ۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے "ولی کا سال وفات" از جمیل جالبی، مطبوعہ جشن صد سالہ نمبر، اورینٹل کالج میگزین، ۱۹۷۲ء، لاہور۔
- ۲۔ فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی، ص ۵۳۸۔ دیوان ولی : نشان ۴۷۹۔
- ۳۔ ولی کے منہ وفات کی تحقیق : ص ۱۹۶، رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۴۳ء۔
- ۴۔ غزنِ نکات : از قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۲۱۔

(م) اس بات کا کسی کے پاس کوئی حتمی ثبوت نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی۔

(۵) ولی کا دیوان، جیسا کہ مصحفی نے تذکرۃ ہندی<sup>۲</sup> میں لکھا ہے کہ ”نور سنہ دوم فردوس آرمناگہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آئندہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ“ آخر ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں کیوں آیا۔ ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع سے ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک یہ کہاں رہا؟ اورنگ زیب نے گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ع میں اور بجنپور ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع میں فتح کر لیا تھا۔ اس دیوان کے اس سے پہلے نہ آنے کے کیا اسباب تھے؟ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک دلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ فالٹز، حاتم، آبرو وغیرہ دادر سخن مے رہے تھے۔

ایسے اب مندرجہ بالا باتوں پر غور کریں؛ فراق اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہل تحقیق نے کیا ہے۔ ولی نے فراق کے ایک مصرعے کی تضمین بھی کی تھی:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب، جب کہ وہ ظالم  
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

ان دونوں کی چشک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل کیا گیا ہے:

ترے اشعار ایسے تھے فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں  
ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراق ہم عصر تھے۔ فراق کا سنہ ولادت ۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ع ہے جس کا ذکر خود فراق نے اپنی مثنوی ”مرآۃ العشر“<sup>۳</sup> میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے۔ وہ اشعار

- ۱۔ ہد اکرام چغتائی نے ”ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات“ میں یہ بحث اٹھائی ہے جو تھپس پور میں ہے، اردو لائن، ۲۳ واں شمارہ، بات مارچ ۱۹۶۶ع۔
- ۲۔ تذکرۃ ہندی: از مصحفی، ص ۸۰۔
- ۳۔ مرآۃ العشر: (فلسی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

یہ ہیں:

مرے سن ہے چالیس کے چار کم توں چوتھے میں اب لیا رکھا ہے قدم  
ترے ہوز مرے مل کے چالیس سال کتے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال  
یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے آخری مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے:

کیا قصد تاریخ جب ہوتا ہو اجال تفصیل کے کھولنا  
تو مجھ دل کیا اس وژا انتخاب ہو دیکھو جو ہے باہرکت کتاب  
(۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع)

گویا ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع میں فراق کی عمر ۳۹ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ ہندسہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کو صرح مان لیا جائے، فراق کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراق کا ذکر آیا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ بات فرینز تھامس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع تک اپنی شہرت کے باہر عروج پر پہنچ چکا تھا، اٹھارہ اسی سال کے لوٹے کے منہ آئے اور اس کے مصرعے ہر گزہ لگائے۔<sup>۱</sup> یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراق اپنی مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور دکھنی میں وہ مصرعی طور پر شعر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

مری عمر سب فارسی میں سری کہوں شعر دکھنی تو میں مصرعی  
یکادے وقت، جب میں کھولتا ہو دکھنی بھن گاہ گہ بولتا  
لہٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بھن رکھیا ہیں ہوں اتنے کوں لے کر جتن  
پھر اسی مثنوی میں فراق نے جن مرحوم شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں نصرتی اور حسن شوقی کو شامل ہیں لیکن ولی کا ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع تک ولی کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی۔ اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مرچکا ہوتا اور فراق اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراق کی

۱۔ وہ شعر یہ ہے:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم  
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھاتا آستیں آوے

عمر ۴۹ سال تھی۔ لیکن وجدی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۱ع میں جب اپنی مثنوی "میزن عشق" لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں :

خواصی، ہاشمی، طالب سخن، سنج ظہیر الدین جو ہے امرا کا گنج  
ولی کے وصف ہے بولوں سو لہوڑا گہاں اوسکے تلازم کوں ہے چوڑا  
کہاں لگ شاعران کے یوگونوں نالو خدا کی مغفرت اون پر اچھو چھانو  
ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۱ع میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعاگو ہے۔ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع مطابق ۸ جلوس ہد شاہی کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے نسخے میں، جس کا ترقیمہ ہم ولی کے نام کے سلسلے میں پہلے نقل کر چکے ہیں، "دیوان اشعار ولی مسمی سید ولی ہد مرحوم" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بجائے ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع کے بعد اور ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادہ حساب ہے کہ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، استاد اور دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع کے بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال ۱۱۳۱ھ/۱۷۲۸ع میں ہوتا ہے۔ خود فراق کا انتقال ۱۱۳۸ھ/۱۷۳۱ع کا واقعہ ہے۔ مولانا نور الدین صہبانی سہروردی کا سال وفات ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع ہے۔ علی رضا سرہندی، ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر یوں آیا ہے :

بادشاہ نجف ولی اللہ پیر کامل علی رضا پاپا

علی رضا کی وفات ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں ہوتی ہے۔ مولانا نور الدین صہبانی

کے بڑے صاحب زادے شیخ ہد صالح عرف پیر بابا کا انتقال ۱۱۳۷ھ/۱۷۳۸ع میں ہوتا ہے۔ علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ کا انتقال ۱۱۳۹ھ/۱۷۳۹ع میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار ہد یار خان کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی<sup>۳</sup> مرحوم کا خیال ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں ان سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ وہ شعر یہ ہے :

کیوں نہ ہوئے عشق سوں آباد یہ ہندوستان

حسن کی دل کا صوبہ ہے ہد یار خان

ہد یار خان ولد اعتماد خان ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ع میں دارالخلافہ دہلی کا صوبے دار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۲ع میں فوج داری مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع تک وہ اس عہدے پر فائز رہا۔ چادر شاہ اول کے زمانہ حکومت میں "کارنظامت و نگہبانی قلعہ دہلی" پر مقرر ہوا۔ قسرخ سیر کے زمانے میں "برچند آمد و رفت دربار نداشت املا بنام صوبہ داری گاہ بیگاہ مقدمات خبر پاو رجوع میشد و در ہنگام اقتدار سادات بارہ خالسانانی پاو سپرد نمود۔ بعد از قسرخ سیر برچند کارے نداشت املا جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد ہد شاہ ہم دوسرے مرتبہ بطلب یارباب پادشاہی شدہ۔" اس سے معلوم ہوا کہ ہد یار خان بھی عہد ہد شاہی تک زندہ رہا۔ ان حالات کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع ہی میں مار کر تھنیک کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ ہے۔ جلوس ہد شاہی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع میں جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو اس وقت ولی یقیناً زندہ تھے۔

(۳)

ولی ہد، ولی دکنی نے رجن کا انتقال ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ع—۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے درمیان عرصے میں ہوا) جب شعور کی آنکھ کھولی تو دکنی کلچر کی وہ تہذیبی

۱۔ تحفہ الکرام : جلد اول، ص ۳۸۔

۲۔ تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول، ص ۴۶۔

۳۔ رسالہ "مصنف" : علی گڑھ، شمارہ ۱۲، ص ۱۳۳۔

۴۔ مائراامرا : جلد سوم، ص ۱۱۱ (فارسی)۔

۱۔ میزن عشق : از وجدی (قلبی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ سرور آزاد : از میر غلام علی آزاد ہلکراسی، ص ۱۹۹، مطبوعہ سید آزاد دکن ۱۹۱۳ع۔

۳۔ ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیر الدین بدنی، ص ۵۱۔

۴۔ تحفہ الکرام : جلد اول، ص ۶۸۔

اکٹن بارہ بارہ ہو چکی تھی جس نے کئی سو سال تک معاشرتی ، معاشی ، مادی اور ذہنی و روحانی سطح پر اس کاجر کے سارے اجزا کو مربوط و ہم آہنگ کر رکھا تھا ۔ اس وقت حسن شوق اور اس کے شاگردوں اور پیروؤں کی آوازیں سارے دکن میں گونج رہی تھیں اور غزل کی روایت ، جو محمود ، فیروز ، خیالی سے ہوئی ہوئی حسن شوق تک پہنچ کر نئے امکانات کو بروئے کار لاتی تھی ، اس دور کے جدید تہذیبی تقاضوں کو پورا کر رہی تھی ۔ اس صنفِ سخن میں چھوٹے بڑے تجربات و احساسات اور فکر و خیال کے ٹکڑوں کو الگ الگ ایک فارم میں بیان کرنے کی زبردست صلاحیت موجود تھی ۔ خیالی ہند کا تخلیقی ذہن اس وقت ایک شدید اندرونی کشمکش کا شکار تھا ۔ وہ فارسی کو ذریعہٴ اظہار کے طور پر ہائی تو رکھنا چاہتا تھا لیکن یہ بھی محسوس کر رہا تھا کہ فارسی میں اس کی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا اظہار بہت دشوار ہے ۔ اس صورتِ حال میں جب ولی نے دکن کی ادبی روایت کو فارسی روایت کے قالب میں ڈھالا تو ایک ایسی روشنی پیدا ہوئی کہ شہال کے اہل کمال بھی ، فارسی کو چھوڑ کر ، اسی کی طرف لپکے ۔ ولی کی شاعری کے اس نئے رنگ و روپ نے ایک وقت تخلیقی ذہنوں کی اس خواہش کو بھی آسودہ کر دیا کہ وہ فارسی کو چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور اس دشواری کو بھی دور کر دیا کہ تخلیقی قوتوں کا اظہار فارسی میں اُن کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا ۔

جب ولی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم و بیش ساری دکنی روایت میں غزل کا تصور یہ تھا کہ اس سے صرف و محض حورتوں سے ”باتیں کرنے“ یا اُن کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا ۔ حسن و جمال ، ناز و ادا ، المکھنڈیاں ، رنگ رلیاں ، اقرار و انکار و صل ، جنس و جسم ، خارجی چلو بھی عام موضوعات تھیں ۔ ولی سے پہلے کی غزل میں کسی گہرے تجربے ، احساس ، یا حیات و کائنات کے تصور کا پتا نہیں چلتا ۔ شاہی ، نصرت اور ہاشمی کے ہاں بھی میں تصور ہے اور مد علی لعل شاہ ، وجہی ، عبداللہ اور خواصی کے ہاں بھی یہی عمل نظر آتا ہے ۔ اے دے کے محمود اور حسن شوق کے ہاں اس تصور میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور موضوعات کے اعتبار سے ذرا تنوع پیدا ہو جاتا ہے ۔ ولی نے اسی روایت کو اپنا کر ، اس میں زندگی کے رنگا رنگ تجربات ، تشویش اور داخیات کو سمو کر غزل کے دائرے کو پوری زندگی پر پھیلا دیا ۔ اس طرح ولی نے اپنی زندگی میں بہک وقت دو سطحوں پر دو شاعروں کا کام انجام دیا :

(۱) ولی نے شہال اور جنوب کی زبان کو ملا کر ایک ایسا ادبی روپ

دیا جو ایک وقت دونوں کے لیے قابل قبول تھا ۔ اظہار کے اس روپ نے اردو کو فارسی کی جگہ بنھا دیا ۔ یہ اس وقت سارے معاشرے کی شدید خواہش اور ضرورت تھی ۔

(۲) ولی نے غزل کو ، اس جدید زبان کے ساتھ ، اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر ، جب اس کے موعاضات میں مجازی و حقیقی دونوں پہلوؤں کو ملا کر لپک کیا اور غزل کی خارجیت و ”نصوانیت“ کو دبا کر اچھے داخلی جذبات و احساسات اور وارداتِ قلبیہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو یہ ایک ایسی صنفِ ادب بن گئی جس میں زندگی کے ہر رنگ کے تجربات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ۔ اسی کے ساتھ حسن و عشق ، غم و جاناں و غیرہ دوراں اردو غزل کی نئی علامتیں بن گئیں اور انسانی زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات غزل کے دامن میں سمٹ آئے ۔

اس کام کے علاوہ ، جیسا کہ پر بڑا شاعر کرتا ہے ، ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزا کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور اُن تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا جو تاریخ کے سارے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں ۔ ولی دکن کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح بھی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کرا رہی ہے ۔ اس کام کو پورا کرنے کے لیے ولی نے اُن تمام زمیہوں میں غزلیں کہیں جن میں قدیم شعرائے دکن محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، مد علی قطب شاہ ، نصرت اور شاہی وغیرہ نے ذخائرِ سخن دی تھی اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمیہوں میں بھی غزلیں لکھیں جو اردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں ۔ اگر اس زاویہٴ نظر سے آپ زیرِ نظر ”تاریخِ ادب“ کے اُن صفحات کا مطالعہ کریں جہاں قدیم شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ولی کی آواز ان سب آوازوں سے مل رہی ہے اور اُن سے الگ بھی ہے ۔ ولی محبوب کا سراپا بیان کر رہا ہے تو اس میں ”خارجیت“ کے ساتھ ”داخلیت“ بھی شامل ہو گئی ہے ۔ غزل کی یہ روایت ، جو آئندہ دور میں اپنے عروج کو پہنچی ، اس کا سرچشمہ ولی کی غزل ہے ۔ جتنے مضامین اردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولی کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی لیے ولی کا نام اپنی اولیت اور روایت کے ہائی کی حیثیت سے ہمیشہ سرگہرست و زندہ رہے گا ۔

غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے



والے جذبات و احساسات کی رنگا رنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے۔ ولی کی شاعری میں بھی حسن و عشق کا یہی جلوہ نظر آتا ہے لیکن جہاں ایک ایسے سوز اور عشق کے ایسے سادہ و پیچیدہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے جو ایک طرف اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے اور دوسری طرف ہر ”زلہ انسان“ کے دل کی آواز ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سون آزاد      طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ  
جلوہ گر جب سون دو جال ہوا      نورِ خورشیدِ پائمال ہوا  
ہے ترا حسن ہمیشہ یکساں      جنت سون چار کیوں کہ جاوے  
عشق کی راہ کے مسافر کو      ہر قدم تجھ گلی میں منزل ہے  
اے نور جان و دیدہ ترے انتظار میں      مدت ہوئی ہلک سون ہلک آشنا نہیں  
سفرِ عشق کا اگر ہے خیال      ہمت دل کون زادِ راہ کرو  
کل و بلبل کا گرم ہے بازو      اس چمن میں جدھر نگاہ کرو  
لے ولی طرزِ عشق آسان نہیں      آزمایا ہوں میں کہ مشکل ہے  
عشق میں عاشق پر جو کچھ گزرتی ہے اس کا بیان بھی احساس و جذبے کی اسی  
سطح پر ہوا ہے جس میں سوز نے ایک ایسا لوچ پیدا کر دیا ہے کہ ولی کے شعر  
بڑھے یا سننے والے کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں :

عشق کے ہاتھ سے ہوئے دل ریش      جگ میں کیا بادشاہ ، کیا درویش  
جو ہوا رازِ عشق سے آگاہ      وہ زمانے کا فخرِ رازی ہے  
جسے عشق کا تیر کاری لگے      اے زندگی کیوں نہ بھاری لگے  
بہر مہری خبر لینے وہ حیات نہ آیا      شاید کہ مرا حال آئے یاد نہ آیا  
شرابِ شوق سے مرشار ہیں ہم      کبھی بے خود ، کبھی ہشیار ہیں ہم  
لہ لہوئلو شہر میں فرہاد و بھون کا ٹھکانا ہم  
کہ ہے عشاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو ہرات

فرض کہ عشق کی مختلف کیفیات ، محبت و وفا کے رشتے اور رازِ عشق کا بیان ولی کی غزل میں جم کر آیا ہے اور ایسے امکانات کو بروئے کار لایا ہے جن سے اردو شاعری کے سامنے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔

ولی کے تصورِ عشق میں وفاداری بشرطِ استواری کا عقیدہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جہاں عاشق لہ بوالہوس ہے کہ حسن پرستی شعار کر لے اور نہ ہرجائی ہے کہ

دو در جہانگنا بھرے۔ اس وفاداری کے سبب ہے اُس کے ہاں جلنے ، ٹوٹنے اور اندر ہی اندر عشق کی آگ میں سلگنے کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ وہ شاہی اور نصرت کی طرح اپنے ”شکار“ سے کھیلتا نظر نہیں آتا بلکہ معشوق کی ہر ہر ادا اور اس کے خد و خال سے گرمِ عشق کو تیز کر کے اپنی کیفیت ، جذبے اور سوز کو گہرا کرتا ہے۔ شاہی جب محبوب کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ اُس کے جسم کی طرف اڑھتے ہیں اور ہیچ کے بھول سہکنے لگتے ہیں :

جون بھڑک کتے ہیں بھو مست ہو ملیں گے  
آنک بدل رہوں اب بند کھول انکھا کا

نصرتی کہتا ہے :

یوں تالیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک  
زم زم کے جوں کوٹے پہ لگی رہٹ کی گھڑی  
پکڑے پہ دل الگ سون لگو چپ بھواں کو نان  
سنڈے شکر پر تو چڑائی کھان کھیا

لیکن ولی اپنے محبوب کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال      حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے ہلال  
تو سر سے قدم تلک جھلک میں گویا ہے      نصیبہ الوری کا  
لہ جالوں خط ترا کس بے خطا پر      چلا ہے آج فوجِ شام لے کر  
آنکھی ہیں یہ خوبانِ جہاں کی کہ لگی ہیں  
ہوئی نہیں نرگس کی صنم بیری قبا پر  
صنعت کے مستور نے صباحت کے ”صننے“ پر  
تصویر بنائی ہے ترے نور کو حل کر  
لکنا ہے مجھ کو پنجم ”عرشیدِ رعشہ دار“  
دیکھا ہوں جب سے دستِ نگاہیں نگار کا

جہاں رنگ ریاں مٹائے ، جنسی تشنگی کو لغتِ وصل سے بیھانے اور عشق کے لہدے بن کا احساس نہیں ہوتا۔ ولی کے ہاں عشق میں ایک شائستگی ہے ، سنجیدگی اور گہرائی ہے ، قبط اور لہجراؤ ہے۔ جہاں اردو غزل میں تصورِ عشق پہلی بار علوی سطح پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس فرق کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے نصرتی اور ولی کے یہ دونوں شعر دوبارہ دیکھیے۔ نصرتی کہتا ہے :

یوں تالیاں کا ہار ہے تجھ ناف پر ڈھلک  
زم زم کے جوں کوٹے پہ لگی رہٹ کی گھڑی

ولی کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو حال حوضِ کوثر پہ جیوں کوڑا ہے بلال  
نصرتی محبوب کی ناف کا تاثر بیان کر رہا ہے اور ولی خال کا ۔ دونوں میں مذہبی  
روایت سے مدد لی گئی ہے ۔ نصرتی زم زم کا ذکر کرتا ہے ، ولی حوضِ کوثر اور  
بلال حبشی کا ذکر کرتا ہے ۔ لیکن دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق  
محسوس ہوتا ہے ۔ ولی کے ہاں شائستگی اور علویت ہے ۔ نصرتی کے ہاں لہندہ پن  
اور ”بھوک“ ہے ۔ نصرتی کے لہجے میں کھینچا تانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے  
کہ یہ آواز مردہ اور یہ لہجہ متروک ہو چکا ہے ۔ ولی کے ہاں ایک مردانہ آواز  
سنائی دیتی ہے اور وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا زندہ  
لہجہ ہے ۔ یہاں فارسی روایت اردو مزاج سے شیر و شکر ہو کر ایک ایسی شکل  
بنا رہی ہے جس میں ”ہندوی“ روح کی جھلک اور چھاپ بھی ہے اور ایرانی روح  
کی آواز بھی ۔ یہی وہ ”ہند ایرانی“ روح ہے جس سے برعظیم کے مسلمانوں کی  
مخصوص تہذیب نے جنم لیا ہے ، جسے ہم عرف عام ”ہند مسلم ثقافت“ کا نام  
دیتے ہیں اور جس میں سارے برعظیم کے مسلمان مشترک طور پر شریک ہیں اور  
اردو زبان جس کی نمایندہ علامت ہے :

اس معانی کوں ہوا لہوس ناداں کیوں کہ سچے ولی نے کہا پایا  
لذیم غزل میں ، مثنوی کے زیر اثر ، محبوب کا سراپا بیان کرنا ایک عام  
موضوع تھا ۔ اس موضوع کو ولی نے بھی قائم رکھا لیکن اس کے مزاج کی  
منجیدگی ، شائستگی اور احساسِ لطافت اسے اُس سطح پر نہیں آنے دیتے جس پر  
ہمد قل ، شابی ، نصرتی اور ہاشمی اتر آتے ہیں ۔ ولی کی یہ مسلسل غزل دیکھیے  
جس میں اس نے محبوب کا سراپا بیان کیا ہے ۔ یہاں ایک جتنی جاگتی عورت کی  
تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے اور دل نشیں تاثرات کا نقشہ ہمیں مسحور  
کر لیتا ہے ۔ یہاں خارجیت میں داخلیت مل جل گئی ہے :

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کون جلاتی جا  
لک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا  
قبہ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے مرا وائف  
اے ناز بھری چنچل لک بھاڑ بتاتی جا  
اس رہن اندھیری میں مت بھول پڑوں تیں سوں  
لک ہاڑوں کے بچھوڑوں کی آواز سناتی جا

بجہ دل کے کبوتر کون ہکڑا ہے تری لٹ نے  
یہ کام دھرم کا ہے لک اس کو چھڑاتی جا  
تجہ مکہ کی ہرمتش میں گئی عمر مری ساری  
اے بُت کی بُہن ہاری اس بُت کو بچاتی جا  
تجہ عشق میں جل جل کر سب تن کو کیا کاجل  
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کو لگاتی جا  
غجہ عشق میں دل جل جل کر جوگی کی لیا صورت  
بکبار ارے مویں چھاتی سوں لگاتی جا  
تجہ گھر کی طرف سندو آتا ہے ولی دائم  
مشتاق ہے درون کا لک بدس دکھاتی جا

ولی کی یہ غزل خاص طور پر ہم نے اس لیے انتخاب کی ہے کہ اس میں  
قدیم رنگِ سخن جھلک رہا ہے ۔ لذیم غزل کی طرح اس کے ذخیرۃ الفاظ اور  
انداز میں گیت کی مٹھاس شامل ہے ۔ لیکن اس میں بھی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں ۔  
ایک تو وہ عاریِ تصور جس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں اور دوسرے وہ نئی  
”آوار“ جو ”انکھوں کو لگاتی جا“ ”پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا“ ”آواز سناتی جا“  
کے لہجے میں محسوس ہوتی ہے اور جو آج بھی اردو شاعری اور زبان کی زندہ  
آواز ہے ۔ لذیم اردو شاعری میں یہ آواز خال خال ہے اور وہ بھی دبی دہی  
اور مہمی مہمی سی سنائی دیتی ہے ، لیکن ولی کے ہاں سب آوازیں اور لہجے زندہ  
ہو جاتے ہیں ۔ یہی وہ فرق ہے جو اس قدیم رنگ کی غزل میں بھی ہمیں دکھائی  
دیتا ہے اور جو ولی کو قدیم شعرا سے الگ کر کے سرخیل شعرائے جدید بنا  
دیتا ہے ۔ آئیے اب آگے چلیں ۔

ولی کا عشق خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے ۔ اس نے ”عشقِ مجاز“ کے ان تمام  
پہلوؤں کا تجربہ حاصل کیا ہے جو ہند ایرانی روایت کے مطابق ، عشق کی پہلی  
منزل ہے :

در وادیِ حقیقت جن نے قدم رکھا ہے اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا  
اور اس کے بعد اس عشق کے سرے عشقِ حقیقی سے ملا دیے ہیں :  
عارفان پر ہمیشہ روشن ہے کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے  
اس تصورِ عشق کے ذریعے ولی تصوف کی روایت کو اپنے موضوعات کے پہلاؤں  
اور کم و بیش ساری علامات کے ساتھ اردو شاعری کے دامن میں سمیٹ لیتا ہے  
اور اپنے نئے لہجے اور زندہ آوازوں سے ان میں ایک ایسا رنگ بھر دیتا ہے جو

آنے والی نسلوں کی نظروں میں کھب جاتا ہے۔ یہاں شائستگی و لطافت کے ساتھ ایک نرم روی، بے نیازی، درویشانہ قناعت کا احساس ہوتا ہے۔ ولی کے دیوان کی بیشتر غزلیں اسی رنگ میں بنتی ہیں :

ہر ایک سون متواضع ہو سروری یہ ہے      سنبھال کشتی دل کو قلندری یہ ہے  
نکال خاطر فائر موم جام جم کا خیال      صفا کر آئہ دل کا سکندری یہ ہے  
خیال ہار کو رکھ اپنے دل میں محکم کر      کہ عاشقان کے نزدیک شیشہ ہری یہ ہے  
چند شعر اور سنئے :

زندگی جامِ عیش ہے ، لیکن فائدہ کیا اگر مدام نہیں  
خودی سے اولاً خالی ہو اے دل اگر اس شمع روشن کی لکن ہے  
پایا ہوں ولی سلطنتِ ملکہ قناعت  
اب حق و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے

طبعِ مال کی سرسبز عیب ہے خیالات گنج جہاں ہر سے ٹال  
"وادی حقیقت" میں "ہار" سے زیادہ "خیال ہار" اہم ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی عشق مجاز کے اظہار کی طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ بات شاعر کے دل کے نہیں خانے سے نکل رہی ہے۔ چوںکہ وہ سچائی شعار ہے اس لیے زاہد، واعظ، لاصح پر بھتی کسنے کا اظہار بھی ولی کی شاعری میں ہو رہا ہے۔ تصوف کے لحاظ سے یہ فکر کا سخی پہلو ہے لیکن زاہد کی مذہب سے، واعظ کی پگڑی اچھانے سے، لاصح پر بھتی کسنے سے اخلاق کا وہ دوس مقصود ہے جو سخت دلی اور رہا کاری کے پرزے اڑاتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کا مقصد اخلاق سے نفرت دلانا نہیں ہے بلکہ سچے اخلاق کی طرف لانا ہے۔ جب ولی کہتے ہیں :

زاہد کو مثلِ دُشمن نہ بیچ ایک آن  
کوچے سنی رہا سوں نکلتا حال ہے  
شیخ مت گھر سے نکل آج کہ خوبیاں کے حضور  
گول دستار کری باعثِ رسوائی ہے  
حقیقت سے قوی مذہب سے ہم واقف ہیں اے زاہد  
عیش ہم پختہ مغزوں سے نہ کر اظہارِ خامی کا  
کیا بے خبر ہوا ہے معلّم صنم کو دیکھو  
مکتب میں اُس کے بھول گیا ہے کتاب آج  
آلودہ کیوں نہ ہووے دامنِ پاک زاہد  
جب دستِ لازبیں ہیں جامِ شراب ہووے

تو وہ منافقت، تنگ دلی اور قول و فعل کے تضاد کی مذمت کرتے ہیں۔ جہاں وہ خود لاصح کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں وہاں ان کی شاعری میں تعبیر کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے سنسنو میں گہرا غوطہ لگا کر وہ عقل و دانش کا ایک سچا مونی لائے ہیں۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور کی شاعری میں بہت مقبول ہوا :

صفتی کے بعد عیش کا امیدوار وہ آخر ہے روزہ دار کو اک روز عید پاں  
بھوکہ کو پہنچے ہے اُرسی سے یہ بات صاف دل وقت کا سکندر ہے  
بھروسا نہیں دولتِ تیز کا عجب ہیں کہ نا ظہر آوے زوال  
ولی کے ہاں ایسے اشعار کی کثرت ہے جو زندگی کے گہرے اور رنگ رنگ  
تجربات کو سامنے لا کر ہمارے شعور و احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ سیدھے سادے لفظوں میں جذبے کی گہرائی سے پیدا ہونے والا لائر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتا ہے اور ولی کے اشعار ہماری زبان پر چڑھ کر، ہمارے سوتے ہوئے جذبوں کو جگا کر، شعور کو وسیع اور اظہار کو سہل بنا کر، ہمارا کیتھارسس، ہماری تہذیب کو دیتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بات رہ جائے گی قاصدِ وقت دینے کا نہیں

دل تڑپتا ہے شہابی لا خبرِ دلدار کی

شغلِ چتر ہے عشقِ بازی کا کیا حقیقی و کیا مجازی کا  
فسرِ لغت میں مولیٰ و مہم بے فراری و آہ و زاری ہے  
مفلسی سب چار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے  
باعثِ رسوائی عالم ولی مفلسی ہے ، مفلسی ہے ، مفلسی  
بھر میری خبر لینے وہ حیات نہ آیا شاید کہ مرا حال اے یاد نہ آیا  
صد حرف کہ وہ ہار میرے پاس نہ آیا میرا سخن راست اے پاس نہ آیا  
ایسا بسا ہے آکر تیرا خیال جی میں مشکل ہے جی سے بچہ کو اب امتناز کرنا

ولی اُس گوہرِ کانرِ حیا کی کیا کہوں خوبی

مرے گھر اس طرح آنا ہے جیوں سینے میں راز آوے

ان اشعار میں ہمیں تشويع کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل سے ولی نے غزل کا دامن اتنا وسیع کر دیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات، موضوعات، احساسات، جذبات، تجربات اور واردات کے اظہار کا حلیہ پیدا ہو گیا اور اردو غزل کو وہ رنگِ سخن مل گیا کہ آہ، بے زلف و یاد ہے۔

یہ رنگِ سخن ولی نے ہندوی اور فارسی بھولوں کے رنگ و بو سے بنایا ہے۔ جن اثرات کو الہوں نے اپنی غزل میں سمجھا ان میں فکرِ رسا ، معنی و مضمون اثرینی ، لفظ و معنی کا رشتہ ، اثرِ آفرینی و درد ، حلاوت ، چاشنی و شیرینی ، لطافت و شوقِ الگیزی وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنہیں ولی نے اردو شاعری اور خصوصیت سے غزل کا جزو بنا دیا ہے۔ جن فارسی شعرا سے ولی نے یہ اثرات قبول کر کے اپنے فکر و احساس کا حصہ بنایا ہے ان میں الوری ، جالی ، جامی ، صوفی ، خاکی ، فردوسی ، ہلالی ، فیضی ، قلمی ، طالب ، شیدا ، خسرو ، صائب اور شوکت وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس معیار و اثر کا ذکر ولی نے اپنے دیوان میں چاہیہ کیا ہے :

اے ولی تیرے سخن کو وہ پہنچے جس کورق نے دیا ہے فکرِ رسا  
ولی تو میرے معنی کا ہے غمناک ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے  
اے ولی لکنا ہے ہر دل کوں عزیز شعر تیرا اس کہ شوقِ الگیز ہے  
ہر سخن تیرا لطافت سے ولی مثلِ گوہرِ زینتِ ہر گوش ہے  
گرچہ پابندِ لفظ ہوں لیکن دل مرا عاشقِ معانی ہے  
ولی شعر میرا سراسر ہے درد خط و خال کی بات ہے خال خال

ولی شیریں زبانی کی نہیں ہے چاشنی صفا کو

حلاوت فہم کو میرا سخن شہد و شکر دے

جی معیار شاعری ولی کے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے۔ وہ ہر سنت میں جاتا ہے ، ہر رنگِ سخن کو دیکھتا ہے ، ہر موضوع کو بیان کرتا ہے ، ہر چھوٹے بڑے تجربے کو لفظوں سے پکڑتا ہے لیکن اس کی فکرِ رسا ، شیریں زبانی ، حلاوت و لطافت کے دامن کو نہیں چھوڑتی۔ غزل چونکہ بنیادی طور پر صنفِ نازک سے کلام کرنے کا نام ہے اس لیے غزل کے طرز کا کمال سادگی ، لہری ، شیرینی اور شوقِ الگیزی مانا گیا ہے۔ فکرِ رسا کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک ایسے طرز کو اختیار کرے جس کی بنیادی صفت سادگی ہو۔ یہ سادگی جب اپنے کمال کو پہنچتی ہے تو ایک طرف اثر و تاثیر کے اعتبار سے گہری ہو جاتی ہے اور دوسری طرف اس کا طرز ادا نرم ہو کر بات چیت کی زبان سے مل جاتا ہے۔ اس سطح پر نظم و نثر کے حدود میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ نثر شاعری میں اے سہلِ مجتمع کہا جاتا ہے۔ یہ تخلیقی سطح کا ایک اعلیٰ درجہ ہے اور ہر بڑے شاعر نے اظہار کے اس درجے پر پہنچ کر اظہارِ افتخار کیا ہے۔

مشکل پسند غالب بھی اپنے خطوط میں دوسروں کو اس سادگی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ولی بھی سہلِ مجتمع کی اس بھر اثر سادگی تک پہنچ جاتے ہیں اور یہ سادگی مشکل زمینوں میں بھی قائم رہتی ہے :

آشنائی نہیں تو چاہتا ہوں کیا کروں جی اداس ہوتا ہے  
کیونکہ کپڑے رنگوں ترے لہجہ میں عاشقی میں لباس ہوتا ہے  
بہ جدائی میں نہیں اکیلا میں درد و غم اس پاس ہوتا ہے  
کم نگاہی سوں دیکھنے میں ولے کام اپنا تمام کرتے ہیں  
دشمنِ دہن کا دین دشمن ہے راہزن کا چراغ دشمن ہے  
جسے عشق کا لبر کاری لگے اچھے زندگی کون نہ بھاری لگے  
آج سرسبز کوہ و صحرا ہے ہر طرف سیر ہے تماشا ہے  
نہ بوجھو خود بخود دوان میں آؤ ہے رقیبِ روسیہ لنتہ کی جڑ ہے  
یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ ولی کے کلام کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ سادگی اکثر غزلوں میں عام سوال جواب اور مکالمے کا رنگ اختیار کر لیتی ہے مثلاً :

بولیا مری نگاہ کی قیمت ہے دو جہاں  
جس دیکھنے سوں دل میں ترے ہے طرب عجب  
اس دولتِ عظیم کون یوں مفت مانگتا  
لگتی ہے مجھ کوں بات تری ہے ادب عجب

ولی کے ہاں یہ سادگی گہرِ فن ہے۔ یہ اس کا طرزِ ادا ہے جس میں وہ صنائعِ بدائع کی رنگ آمیزی بھی بڑے سلیقے سے کرتا ہے۔ یہ صنائع ولی کے ہاں احساس و اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور خود پیدا ہوتے ہیں۔ ان سے اس کی شاعری میں اثر و تاثر اور حسنِ بیان پیدا ہوتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ ، تجنیس ، تلمیح ، حسنِ تعلیل ، تباہلِ عارفانہ ، صنعتِ عکس ، ایرادِ النمل ، مراۃ النظیر ، مستزاد ، محاکات اور ایہام وغیرہ اس کے ہاں فنی اثر اور روانی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اس نے اردو غزل میں یہ سب خصوصیات شامل کر کے آنے والی نسلوں کو ایک ایسے راستے پر لگا دیا کہ آئندہ دو۔ دو سال تک اردو شاعری اسی کے بنائے ہوئے راستے پر چلتی رہی۔ صنعتِ ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے ، بہت کم شاعر اس کو پہنچ سکے ہیں۔ جی وہ خصوصیت تھی جس کو شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل نے ولی کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمین آسمان کے فلابے ملا دیے۔ ولی نے مجاز و حقیقت کو



معنی کی سطح پر ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اس صنعت کو استعمال کیا تھا اور رمز و اشارہ سے معنی کے حسن بیان کو ابھارا تھا۔ اسی لیے صنعت ایہام ولی کے ہاں لطف دہتی ہے :

موسنی جو آئے دیکھے مجھ اور کا ممانشا  
اس کو پہاڑ ہووے پھر طور کا ممانشا

اعجاز حسن دیکھ کے وہ روئے با عرق پیدا کیا ہے چشمہ آتش سے اب آج  
بھروسا نہیں دولتر نیز کا عجب ہیں کہ نا ظہر آئے زوال  
معرکے میں عشق کے پر ہوا بھوس کا کام کیا  
دیکھ حالت کیا ہوئی منصور سے سردار کی

نہ جالوں خط ترا کسی بے خطا پر چلا ہے آج لوجر شام لے کر  
نیر ، سودا ، غالب ، مصحفی اور مومن کے ہاں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں لیکن  
کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ الفاظ سے دو معنی پیدا کرنے کی بالجبر کوشش کی  
جا رہی ہے۔ آئندہ ”دور“ میں جب صنعت ایہام ذریعے کے بجائے منزل بن گئی تو  
یہ اردو شاعری کی ایک ایسی ”طوائف“ بن گئی ، جس کے حیا سوز بھکڑیں پر ،  
اکلی نسل کے شعرا میرزا مظہر جانجاناں ، حاتم اور میر و سودا وغیرہ بھی کانوں  
پر ہاتھ دھرتے لگے۔

عرض کہ ولی کی شاعری میں اتنے چلو ، اتنے موضوعات ، اتنے تجربات زندگی  
سمٹ آئے ہیں کہ جس چلو سے اردو غزل کو دیکھیں اس کی واضح ابتدا ولی سے  
ہوتی ہے۔ ولی کی غزل میں اردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی  
ہیں جو سراج سے لے کر داغ تک مختلف شاعروں کی الفردیت کی نشانیاں ہیں اور  
جن سے آج تک ”بزم معنی کی شمع روشن ہے“۔

ولی کی ایک اور خصوصیت ان کا وہ مخصوص راگ اور وہ لہجہ ہے جس سے  
اردو شاعری پہلی بار بھرپور طریقے سے آشنا ہوئی اور یہ راگ اور لہجہ خود اردو  
شاعری سے مخصوص ہو گئے۔ اس راگ کو مسلسل غزلوں میں واضح طور پر  
محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شعروں کا مجموعی راگ ایک ہی احساس کے پھیلاؤ سے  
ہم آہنگ ہو کر سروں کو بیدار کرتا ہے اور راگ کا نرم خرام درباہنے لگتا ہے۔

۱۔ ولی کا شعر ہے :

ایک ولی صاحب سخن کی زبان بزم معنی کی شمع روشن ہے

لمبی بھروں کی غزلوں میں یہ راگ پھیل گیا ہے اور اس میں ایک آہستہ روی  
پیدا ہو گئی ہے ، لیکن چوٹی بھروں کی غزلوں میں یہ راگ اپنی تیزی سے اثر کو  
گہرا کر دیتا ہے۔ ولی کی لہجے ، اس کے تونم اور لہجے سے اردو شاعری کا  
خصوص ٹونم اور لہجہ قائم ہوتا ہے۔ اردو شاعری کے قدرتی راگ (Rhythm)  
کو دریافت کرنے میں بھی اولیت کا سہرا ولی ہی کے سر بندھتا ہے :

اس شعر کی یہ طرح نکالا ہے جب ولی  
بواخترع من کے رہے دل میں سب عجب

(۲)

صغیر بلگرامی نے ولی کے اشعار کو زبان کے لحاظ سے تین قسموں میں  
تقسیم کیا ہے۔ پہلی قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو خاص اس وقت کی زبان  
میں ہیں اور جن میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ دوسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں  
جن کے لفظوں کی تبدیلی سے اس وقت کی زبان بن سکتی ہے اور تیسری قسم میں  
وہ اشعار دیے گئے ہیں جو بالکل اس وقت کی زبان اور تراکیب کے معلوم ہوتے  
ہیں۔ ایک وہ اشعار جو سودا ، میر اور مصحفی کے زمانے تک کی زبان میں ہیں  
اور دوسرے وہ جو ناسخ سے لے کر حال کے زمانے تک کی زبان میں ہیں۔ پہلی  
قسم یعنی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جن میں خالص ذکنی ، گنجری اور  
ہندوی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ زبان بھی ، اگر اس کا مقابلہ قدیم شعرا  
سے کیا جائے تو بہت صاف اور سادہ نظر آئے گی۔ دیوان میں دوسری قسم کے  
اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان میں چند مخصوص الفاظ ، جو ذکنی میں رائج تھے ،  
استعمال میں لائے گئے ہیں۔ ہمیشہ مجموعی ان کی زبان بھی تیسری قسم کے اشعار  
جیسی ہے۔ تیسری قسم کے اشعار ہمارے دور کی زبان جیسے ہیں۔ زبان کی سطح  
پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر  
اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اُسے آئندہ آنے والی دو صدیوں کی  
زبان سے بھی ملادیا۔ اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرھویں صدی  
ہجری تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے۔ یہ وہ تعمیر صلاحیت ہے

جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی ۔

ولی کی غیر معمولی زبان دانی اور تعبیری صلاحیت و شعور پر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن تہذیبی اور سماجی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن میں زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں ۔ ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے اہر دکن کے دراوڑی علاقوں میں رائج تھی ۔ اس زبان کو شال کے مرکز دہلی سے تعلق رکھنے کے کم سوانح ملے تھے ۔ دوسری وہ زبان جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی اور جس کا مرکز اس وقت اورنگ آباد تھا ۔ دولت آباد اورنگ آباد سے صرف سات میل کے فاصلے پر واقع ہے ۔ مغلوں کے حملوں اور فتوحات کا اثر یہ ہوا کہ ایک بار پھر شالی ہند والے دولت آباد کے علاقے میں آباد ہو گئے اور شال کی زبان جہاں کے گلی کوچوں میں رائج ہو گئی ۔ یہی وہ زبان ہے جو ولی کو ایک حد تک بنی بنائی ملی اور جسے اپنا کر تخلیقی صلاحیتوں سے اپنی شاعری میں نکھارا جس میں فارسی طرز احساس نے ، کالج ، زبان ، اسالیب ، لہجے ، موضوع ، ذخیرہ الفاظ اور محاوروں نے ایک ایسا مخصوص رنگ زبان و سخن پیدا کیا جو ولی کے ساتھ مخصوص ہے ۔ اگر دکن میں شاعری کی اتنی پرانی روایت موجود نہ ہوتی اور شال کی زبان اس طور پر دکن نہ پہنچتی تو ولی کے لیے یہ کارنامہ انجام دینا بھی ممکن نہ ہوتا ۔ ولی سیاسی ، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب خود معاشرے کو ، زبان کو ، شاعری کو ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو دکن کی ادبی روایت کو شال کی زبان اور فارسی روایت سے ملا کر ایک ایسا رنگ پیدا کر دے جو نہ صرف سب کے لیے قابل قبول ہو بلکہ جس میں تخلیقی ذہنوں کو نئے امکانات بھی نظر آئیں ۔ یہی کام ولی دکنی نے انجام دیا ۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے ہاں زبان کا ارتقا ایک طرف دکھتی ہے ریختہ کی طرف ہو رہا ہے اور ساتھ ساتھ ریختہ سے اردو سے معافی کی طرف بھی ۔ یہ دو لسلوں کا کام ولی نے خود انجام دیا ۔ ولی کے بعد آگے چل کر اردو کے ”دو اسکول“ ہو گئے ؛ ایک وہ شاعر جن کے کلام میں بقول عراق گورکھپوری ”اردو پن“ پایا جاتا ہے اور دوسرے وہ جن کے کلام میں ”فارسی پن“ ملتا ہے ۔ ولی ان دونوں سکولوں کے پیش رو ہیں ۔ تاریخ ادب کا تقابلی مطالعہ بتاتا ہے کہ ولی اردو کو اس مقام سے کہیں آگے لے گئے جو مقام انگریزی زبان کے چوسر کے ہاں نظر آتا ہے ۔ ولی کے ہم عصر ڈرائڈن کی زبان ارتقا کے لحاظ سے ولی سے آگے ضرور ہے لیکن انیسویں کی زبان اور ولی کی زبان ایک ہی درجہ ارتقا

پر کھڑی دکھائی دیتی ہیں ۔ ولی نے اردو زبان کو ایک ایسے مقام پر پہنچایا جہاں سے اس کے ارتقا کی ہر صورت کا آغاز ہو سکتا تھا ۔ اسی لیے ولی کی زبان آئندہ کی زبان کی نشان دہی کرتی ہے ۔

اس رنگ زبان و بیان کے نکھارنے میں ولی نے ، جیسا کہ ہم لکھ چکے ہیں ، فارسی زبان سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس کے ضرب الامثال ، روزمرہ اور اشعار کو ریختہ کے قالب میں ڈھالا ۔ ولی کے ترجموں کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے فارسی زبان کی ”دو شہزادی“ کو بھی اپنے ریختہ میں قائم رکھا ہے ۔ ایسے اشعار کا شمار ممکن نہیں ہے جن میں ولی کے اشعار خیال و اظہار کی سطح پر فارسی اشعار سے ٹکراتے ہیں لیکن ایسے اشعار کی مثالیں ضرور دی جا سکتی ہیں جن میں ولی نے فارسی شعر کا ریختہ میں ترجمہ کیا ہے یا فارسی زبیں کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے ۔ ”شعر الہند“<sup>۱</sup> میں ایسی کئی مثالیں دی گئی ہیں ۔ امیر خسرو کی مشہور غزل ہے :

جاں ز تن بردی و در جانی بنور      دودھا دادی و در مانی بنور  
اسی زمین میں ولی کا شعر دیکھیے :

لو ہے رشکِ مامِ کنتانی بنور      مجھ کو ہے خواب میں سلطانی بنور  
نظیری کی غزل کا مطلع ہے :

چہ خوش است با دو پندل سر حرف باز کردن  
سخنِ نہفتہ گفتن ، کلمہ در در کردن

ولی کی غزل کا ایک شعر اسی زمین میں دیکھیے :

ہے ناز میں صنم کا زلفاں دراز کرناں      فتنہ کا عاشقان پر دروازہ باز کرناں  
نظیری کی غزل کے اس شعر کو :

پہناں گرفتہ جا ہمایاں جانِ شیریں      کہ تو اں تو اں جانِ راز ہم امتیاز کردن  
ولی نے اس طرح ”ریختہ با“ ہے :

ایسا ہا ہے آ کر لیرا خیال جیو میں  
مشکل ہے جیو سوں مجھ کو اب امتیاز کرنا

۱۔ شعر الہند : حصہ اول ، عبدالسلام ندوی ، ص ۲۷ - ۲۸ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ، طبع سوم ، ۱۹۴۲ ع -

آب کردن = آب کرنا

ع : اے ولی دل کو آب کرتی ہے  
نماز کردن = نماز کرنا

ع : کرتی ہیں تیری ہڈیاں مل کر نماز گویا  
گرم شدن بازار = بازار گرم ہونا

ع : ہوا ہے گرم تیرے عشق کا بازار ہر جانب  
عبارت بودن = عبارت ہونا

ع : وہ زلف و رخ کہ جن سے عبارت ہے دن و رات  
حساب گرفتن = حساب لینا

ع : لیتا ہے اس کے قاز و ادا کا حساب آج  
نماشا کردن = نماشا کرنا

ع : مجھ مکہ کا نور جب سوں نماشا کیا ولی  
کمر بستن = کمر باندھنا

ع : آیا جو کمر باندھ کے تو چور و جفا پر  
جا کردن = جا کرنا

ع : گوہر اس کی نظر میں جا نہ کرے  
چشم داسی - چشم رکھنا

ع : چشم رکھتا ہوں اے سخن کہ بڑھوں  
حما کشیدن = چما کھینچنا

ع : سنا عاشقان کھینچتے ہیں جفا  
تنگ شدن = تنگ ہونا

ع : اے دوستان تنگ ہوا ہوں میں ہوش سے

فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کا یہ رجحان نہ صرف ولی کے بعد کے دور میں نظر آتا ہے بلکہ میر و سودا ، ناسخ و آتش ، میر حسن و انوس اور غالب و امبال تک قائم رہتا ہے ۔ اس رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کر کے اظہار کی قوتوں کو دوہلا کیا ہے ۔ آج ترجموں کا یہی رجحان انگریزی محاوروں ، "روں اور روزمرہ کے ذریعے اردو زبان کے دامن کو وسیع کر رہا ہے ۔

نزل ، جس کا مطالعہ ہم نے تفصیل سے کیا ہے ، ولی کے ہاں بنیادی صنف سخن کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیات شاعری آ جاتی

امیر خسرو کا شعر ہے :

از سر بالین من برغیر اے لادان طیب  
درد بند عشق را دارو بجز دیدار نیست

ولی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے :  
مجھ درد پر دوا نہ کرو تم حکیم کا  
خوابہ حافظ کا مصرع ہے : ع

بد آب و رنگ و خال و خط وہ حاجت روئے زیبا را  
ولی نے اس مصرعے کو یوں اپنایا ہے :

لباس خوب کی حاجت نہیں حق کے سنوارے کو  
نظیری کا شعر ہے :

تغیر حال ما ز نگہ می توان نمود  
حرے ز حال خویش بہ سیا نوشتہ ایم  
ولی کا شعر ہے :

بہم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج  
بہ نقش قدم صفحہ سیا بہ لکھا ہوں

اسی طرح فارسی محاوروں کے ترجمے بھی کثرت سے کیے ہیں ۔ چند مثالیں یہ ہیں :

دل بستن = دل باندھنا

ع : ولی جن نے نہ باندھا دل کون اپنے نونالان سے  
خوش آمدن = خوش آنا

ع : نہ جاؤں سخن گلشن میں کہ خوش آنا نہیں مجھ کوں  
دم زدن = دم مارنا

ع : ابھوق منکھ بہ لیا دم ماری ہے خاک ساری کا  
دامن گرفتن = دامن پکڑنا

ع : تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشق مجازی کا  
شہوہ گرفتن = شہوہ لینا

ع : لیا ہے اس سبب دل نے مرے شہوہ گدائی کا  
روا داشتن = روا رکھنا

ع : رکھتا ہے کیوں جفا کو مجھ پر روا اے ظالم

۱۔ ولی گہرائی : از ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی ، ص ۱۲۰  
۲۔ ایضاً ص ۱۲۳-۱۲۹

ہیں جن کی وجہ سے ولی اردو شاعری کا باوا آدم کہلاتا ہے۔ لیکن ”کلیات“ میں غزل کے علاوہ اور اصنافِ سخن بھی ملتی ہیں۔ قصیدے، جو بادشاہوں کے ”دور“ میں شاعری کا خاص میدان تھا، ولی کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن اس صنفِ سخن کو اس نے کسی بادشاہ یا امیر کی مدح کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ حمد، لعنت، مذمت اور مدح، مرشد، طریقت کے لیے استعمال کیا ہے۔ ولی کے قصیدے طویل نہیں ہیں اور نہ ان میں مشکل جملوں میں طبع آزمائی کر کے قادر الکلامی دکھائی گئی ہے البتہ اچھوتے خیالات، شوکتِ الفاظ اور زورِ طبیعت کے اوصاف سے ان کے قصیدے ضرور معمور ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ گلشن سے ملاقات سے پہلے ولی کی توجہ قصیدوں کی طرف رہی کیونکہ ان قصیدوں میں دکنی اثر بمقابلہ غزل کے زیادہ ہے۔

قصیدوں کے علاوہ کچھ ترکیب بند اور ترجیع بند بھی ملتے ہیں جن میں قصیدوں کا رنگ غالب ہے۔ ان میں شاہ وجہ الدین کی مدح والا ترجیع بند خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ جیسے غالب نے اکثر اپنی غزلوں میں مدحیہ شعر کہہ کر حقِ دوستی ادا کرنے کی کوشش کی ہے، اسی طرح ولی کے ہاں بھی غزل کے اشعار میں مختلف دوست احباب اور بزرگوں کے نام آتے ہیں جن میں سید ابوالعالی، گوہند لال، امرت لال، کہیم داس، محمد مراد، محمد ہار خان، علی رضا اور شمس الدین وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ مجموعی حیثیت سے ولی کے قصیدے اور دوسری اصنافِ سخن عرض قاریخی دلچسپی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں قصیدے کی وہ نوعیت نہیں ہے جو نصرق کے ہاں ملتی ہے جہاں یہ صنف چلی بار اپنے عروج و کمال کو پہنچ جاتی ہے۔

ولی نے ”قطعات“ بھی لکھے ہیں جن میں تعریفِ کجرات و تعریفِ شہر سورت قابلِ ذکر ہے۔ رباعیوں کا موضوع بے ثباتی، دہر، نعتِ رسول اور دوسرے اخلاق ہے۔ کچھ رباعیوں میں وارداتِ عشق بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ان سب اصنافِ شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی صلاحیتوں کے جوہر غزل اور صرف غزل میں کھلے ہیں۔

ولی بحیثیت ”اثر“ ایک بڑا شاعر ہے۔ اس اثر کو سمجھنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ وہ صنفِ سخن اور رنگِ کلام جو ولی نے کمال خوبی سے استعمال کیا اس سے اس کے اپنے ”دور“ کے شعرا کس حد تک متاثر ہوئے اور بعد کے شعرا نے اسے کس حد تک قبول کیا۔ اگر کوئی بڑا شاعر

ایسا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنا کر اس کے سارے امکانات کو خود ہی اپنے تصرف میں لے آتا ہے تو ایسے شاعر کا قبض اس شاعر کے مقابلے میں کم ہوتا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنانے کے باوجود امکانات کے سرے نکال کر دوسروں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ ولی ایک ایسا ہی شاعر ہے جس نے امکانات کا وسیع راستہ آنے والے شعرا کے سامنے کھول دیا اور جس پر چل کر اردو غزل وہاں پہنچ گئی جہاں وہ آج نظر آتی ہے۔ ولی کے بعد آنے والے شعرا نے غزل کو بنیادی صنفِ سخن کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ولی کی غزل کے رجحانات اردو غزل کے بنیادی رجحانات بن گئے۔ یہ بات یاد رہے کہ آگے چل کر جتنے رجحانات نمایاں ہوئے وہ خواہ عشقیہ شاعری کا رجحان ہو یا ایہام پسندی کا، لکھنوی شاعری کی خارجیت اور مستی چوٹی والی شاعری ہو، مسائلِ تصرف کے بیان والی شاعری ہو یا ایسی شاعری ہو جس میں داخلیت اور رنگِ رنگِ قہررات کا بیان ہو یا اصلاحِ زبان و بیان کی تحریک ہو، سب کا مبداء ولی ہے۔ ولی کا اجتہاد اتنا بڑا ہے کہ اردو غزل نے جو رخ بھی بدلا اس میں ولی ہی کو روبرو پایا۔ چار نے جیسے فرانسیسی زبان و ادب کی مدد سے انگریزی زبان و ادب کو ایک نیا معیار دیا، ویسے ہی ولی نے فارسی کی مدد سے اردو کو ایک نیا اور بڑا معیار عطا کیا۔ اسی لیے زبان کو ایک معیار پر لانے، غزل کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کرنے اور اردو شاعری کو ایک نیا رخ دینے والے کی حیثیت سے ولی کا بابِ سخن‘ لاقیامت کھلا رہے گا۔



۱۔ ولی کا شعر ہے :

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں  
لایقایت کھلا ہے بابِ سخن



سراج نے اس کی عشقہ شاعری کے رنگ کو اپنایا اور دعویٰ کیا :  
تجھ مثال اے سراج بعدِ ولی کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا  
شالی ہند میں آبرو و حاتم نے اجام کے رنگ کو اپنایا اور کہا :  
آبرو شعر ہے ترا اعجاز گو ولی کا سخن کراست ہے  
حاتم نے کہا :

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں

لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے ایچ

اور ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں ولی کے اثر اور استادی کا واضح الفاظ  
یوں اعتراف کیا کہ :

”در شعر فارسی پیرو میرزا صائب است و در ریختہ ولی را اسناد مہداند۔“  
اشرف ، رضا اور ثنا وغیرہ ولی کے شاگرد ہیں۔ فراق ، آزاد ، داؤد ، سراج اور قاسم  
وغیرہ اس کے معاصر اور فوراً بعد کی نسل کے شعرا ہیں۔ ناز ، حاتم ، آبرو ،  
یک رنگ ، ناجی ، مضمون وغیرہ نے اس کی آنکھیں دیکھی تھیں اور اس کا کلام  
سنا یا پڑھا تھا۔ یہ وہ شعرا ہیں جو ولی کی آخری عمر میں مشہور ہونا شروع  
ہوئے یا اس کی وفات کے بعد شہرت کے دربار میں داخل ہوئے۔

سید محمد فراق<sup>۲</sup> (۱۰۹۷ھ—۱۱۳۳ھ/۱۶۸۵ء—۱۷۴۱ء) ولی کا وہ ہم عصر<sup>۱</sup> ہے  
جس کا ذکر خود ولی نے اپنے کلام میں دو جگہ کیا ہے۔ ایک جگہ فراق  
کے دعوے کا جواب دیتے ہوئے :

ترے لشکار ایسے ہیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کون  
اور دوسری جگہ فراق کے مصرع پر گہرہ لگاتے ہوئے :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم

کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھانا آستیں آوے

فراق کی ساری عمر فارسی گوئی میں گزری اور دکن کی طرف اس کی توجہ<sup>۳</sup> بعد میں

۱۔ شاہ حاتم — حالات و کلام : مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۶۱ ،  
مکتبہ خیابانِ ادب لاہور ، ۱۹۶۸ء۔

۲۔ فراق خلص ہے میرا مدام ولی اصل سید ہے نام  
”مرآۃ العشر“ مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۳۔ مجموعہ نثر : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۹۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

۴۔ ”مرآۃ العشر“ : (فلسی) میں فراق نے لکھا ہے :  
میری عمر سب فارسی میں گری کہوں شعر دکنی تو میں سرسری

دوسرا باب

## معاصرین ولی اور بعد کی نسل

عہد آفریں شاعری پیدائش کسی تہذیب کی زندگی میں ایک عظیم واقعہ  
ہوتی ہے۔ ایسا شاعر تہذیب کے جس لمحے میں پیدا ہوتا ہے اور تہذیب کے وہ  
عوامل جو اس کی پیدائش کا موجب بنتے ہیں ، پورے طور پر اس کے قبضہ قدرت  
میں ہوتے ہیں۔ عصر اس کے خون میں گردش کر رہی ہوتی ہے اور اس کی  
زبان زمانے کی زبان بن جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے معاشرے کی روح اس سے  
اُسودہ ہوتی ہے اور معاشرہ اس کے افکار و اظہار کو قبول کرنے کے لیے اندر  
سے تیار ہوتا ہے۔ ولی دکنی ، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پہلے باب میں کر چکے  
ہیں ، تہذیب کے ایک ایسے ہی لمحے میں پیدا ہوا اور اسی لیے اس کی آواز سارے  
بر عظیم میں گونج گئی اور اس کی شاعری کا ڈنکا چاروں طرف بجنے لگا۔ اس نے  
زبان و بیان کو ایک نیا معیار دیا۔ غزل کو کرمی صدارت پر بٹھا دیا اور اپنی  
شاعری سے امکانات کے اتنے سرے ابھارے کہ ولی کا اثر زمانے کے ساتھ ساتھ بڑھتا  
اور پھینتا چلا گیا۔ اس کے معاصرین اور فوراً بعد کی نسل نے اس کی پیروی دو  
طرح سے کی : ایک یہ کہ ولی کے رنگ سخن ہی میں شعر کہنے کی کوشش کی  
اور دوسرے اس کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ لے کر آئے اس کثرت سے  
استعمال کیا کہ جلد ہی اس رنگ کے خلاف ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ہو گیا اور اب  
شعرا نے اس کی شاعری کے دوسرے رنگ کو اختیار کرنا شروع کیا۔ اس طرح  
مختلف ادوار میں مختلف شعرا ابھرے جن پر ولی کی استادی کی سہرا واضح طور پر  
ثبت ہے۔ داؤد نے ولی کے رنگ میں شعر کہے اور کہا :

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر

تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا

سند ہو اس ہے تجھے مصرع ولی داؤد

کہ بھکوں شور قیامت سے بے نیاز کیا

ہوئی۔ جن شعرا نے دہلی کا سفر کیا تھا ان میں ولی، آزاد اور بجاہر کے علاوہ فراق کا نام تذکروں میں آتا ہے۔ فراق کے کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ”دکنی زبان“ کا شاعر ہے جس کے پرانہ ”اظہار پر“ ”رہنہ“ نے اتنا گہرا اثر ڈالا کہ وہ آج بھی آسانی کے ساتھ سمجھ میں آ جاتا ہے۔ پورے طور پر رہنہ کو اختیار نہ کرنے کا سبب فراق کی وہ بجاہوری زبان<sup>۱</sup> تھی جو اس کی کٹھنی میں پڑی ہوئی تھی۔ اسی لیے اس کی شاعری ولی کے لیے کوئی قابل رشک چیز نہیں تھی۔

فراق نے غزلیں بھی لکھی ہیں اور ایک طویل مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/ ۱۷۲۰ع) بھی تصنیف کی ہے۔ غزلوں میں قدیم شعراے دکن کے مقابلے میں فراق کی زبان اتنی صاف ہو گئی ہے کہ رہنہ کی گہری چھاپ اس پر ماتی ہے۔ لیکن بجاہوری اسلوب کی وجہ سے متروکہ دکنی الفاظ کا اثر بہت واضح ہے۔ فراق کی شاعری کی زبان ولی کے کدور اول کی زبان سے مزاجاً قریب ہے۔ غزلوں میں دو قسم کے موضوعات ملتے ہیں؛ ایک تو عشقہ جس میں جذباتِ عشق، خواہش و وصل، ہجر کی ٹڑپ، محبوب کی ہر ادا پر جان و دل سے فریفتہ ہونے کا اظہار ملتا ہے اور دوسرا ناصحانہ ہے جس میں قناعت پر زور، ہوس و طمع سے نفرت، دشمن کو معاف کر دینے کی تلقین، درویشی، نیکی اور عزت نشینی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ بعض اشعار میں بیان کی صفائی بھی قابل توجہ ہے۔ عاشقانہ اشعار جذبے کے اظہار کی وجہ سے آج بھی کسی حد تک متاثر کرتے ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

مجھے اے حسن کا حاق لبان کا مے پھلانا لیں

ارے ظالم میں سرتا ہوں مجھے کچھ رحم آنا لیں

۱۔ قائم نے ”غزلیں نکات“ میں لکھا ہے: ”جامعہ ابن عزیز (فقیر اللہ آزاد) و شخصے فراق قلمیں کہ بندہ از احوال کا یبغی اطلاع لدارم، در زمانے کہ ہد بار حان صوبیدار دہلی بود، بہ اتفاق ہم برائے دہندہ دے ہم دارالخلاۃ آمدند، ص ۱۸، مطبوعہ مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۲۔ ”مرآۃ العشر“ کے ناموں باب کے عنوان سے بھی فراق کے نام اور وطن پر روشنی پڑتی ہے:

وصف سید ہد کا مگر (کذا) دے مدینے میں چھوڑ بجاہور

لگو سورج کون مہوں دیکھلا کہ آب و تاب کھوئے گا  
مثل مشہور جگ میں ہے جلے کون کوئی جلاتا نہیں  
گرمی کدی - سردی کدی، سرخی کدی - زردی کدی  
ہر آن میں کئی رنگ ہیں، لہیں عاشقاں کی ہک صفت  
”منجہ اس مکتب مجازی میں جو عشق استاد نہ ہوتا  
تو میرے دل کی کثرت کا سبق برباد نہ ہوتا  
ہمنا کے دل کو جس دم تم لے چلے ہمارے  
مونہ نکلتے رہ گئے یہ ہمدم سبھی ہمارے  
فراق کشتہ ہوں اس آن کا جس دم کہ وہ ظالم  
کمر سوں کھینچتا خنجر، چڑھانا آئیں آوے

ناصرانہ انداز کی ایک غزل دیکھیے:

چہے دلیاں کا کام لا لینا بات سٹ کر ہو جام لا لینا  
پھوڑ شیشہ پھتر ہو جام پھاڑ اے حلالی حرام لا لینا  
جگ میں درویشی جو ہے مستفی خسرواں کا سلام لا لینا  
جو قلندر ہے اصل گودہ نشیں بھیک امں کا غلام لا لینا  
دوستی دوستان ہوں سب ہی کریں خصم نے انتقام لا لینا  
شکر کرنا جو کچھ دیا سو خدا منتِ صبح و شام لا لینا  
عشق کا خاص نام لیو تو لیو بول ہوس<sup>۲</sup> پر کدام لا لینا  
اے فراق سخن کی قیمت کون ہی ہے تحسین، دام لا لینا

زبان و بیان کا بھی انداز فراق کی مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۱۳۳ھ/ ۱۷۲۰ع) میں نظر آتا ہے۔ ”مرآۃ العشر“ میں قہات کے واقعات اور علامات کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ساری مثنوی ۲۲ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور

۱۔ یہ غزل اور اوپر کے متفرق اشعار قلمی بیاض انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے لیے گئے ہیں۔

۲۔ ہوالہوس۔

۳۔ حال تصنیف ”مرآۃ العشر“:

توجہ دل کیا اس وژا انتخاب ہو دیکھو جو ہے ہا برکت کتاب

(۱۱۳۳ھ)

(قلمی، العین)

ہر باب ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو بطور عنوان لکھا گیا ہے۔ ان تمام عنوانات کے اشعار کو، جو ایک ہی بحر اور قافیے میں لکھے گئے ہیں، جمع کرنے سے ایک قصیدہ بن جاتا ہے جس سے پوری مثنوی کا اجمالی خاکہ نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔ عنوانات کا یہ وہی طریقہ ہے جو لصرق کے ”علی نامہ“ میں ہاشمی کی ”یوسف زلیخا“ اور دوسری بجاپوری تصانیف میں ملتا ہے۔ اس مثنوی میں لراق نے روزِ حشر اور قیامت کی دس علامتوں کی تفصیل، جزا و سزا، میدانِ حشر و ہل و صراط کے ذکر سے لیکر تعلقین کی ہے۔ اس مثنوی سے جہاں لراق کے حالاتِ زندگی، وطن، عمر، علمیت و استعداد اور عقائد پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اُس نے اپنے چار سالہ بیٹے کے لیے لکھی تھی جو بڑا ہو کر اس سے ہند اور نیکی کا درس حاصل کرے گا۔ مثنوی لکھنے وقت لراق کی عمر ۳۶ سال تھی۔ ”سراۃ العشر“ زبان و بیان اور ہیئت و فن کے اعتبار سے دکنی مثنویوں کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی۔ ولی کے معاصرین میں جب لراق کو دیکھنے میں تو وہ ولی تو کجا حراج، داؤد اور قاسم کے قد کو بھی نہیں پہنچتا۔ اس کی ادبی خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کی روایت کو دہلی میں مقبول و سروج کرنے میں حصہ لیا اور شعراے دہلی نے لراق اور آزاد کے رنگِ سخن کی پیروی کی ۲۔

ظہیر اللہ آزاد (جن کو کئی تذکرہ نگاروں نے محمد فاضل آزاد بھی لکھا ہے) کے ایک شعر کے مصرعِ ثانی پر بھی ولی دکنی نے کمرہ لگائی تھی۔ آزاد کا شعر یہ ہے :

سب صنعتیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں  
پر جس سے ہمارا ملتا ایسا ہنر نہ آیا

ولی کا شعر یہ ہے :

آزاد سے سنیا ہوں یہ مصرعہ مناسب جس سے کہ ہمارا ملتا ایسا ہنر نہ آیا  
میر تقی میرؒ نے لکھا کہ ”بسیار بعضا حرف میزد۔“

ناظرین ! یہ وہ دور ہے کہ دہلی میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو چکا ہے جو بالاعادگی سے رخنہ میں دادرِ سخن دے رہا ہے۔ جس کے لیے شاعری کی

- ۱۔ اس کا حوالہ ولی کے سالِ وفات کے سلسلے میں پہلے باب میں آ چکا ہے۔
- ۲۔ غزلیں لکات : از قائم چاند پوری ، (مرتبہ ڈاکٹر انتداسی) ، ص ۱۸۰۔
- ۳۔ لکات الشعرا : از میر تقی میر ، ص ۱۰۰ ، مطبوعہ نظامی پریس ہدایوں۔

بنیادی صنفِ غزل ہے اور ایہام حسنِ شاعری کا درجہ رکھتا ہے۔ اس رنبرِ سخن کے اثرات دکن تک پہنچ رہے ہیں اور جہاں کے شعرا کی نئی نسل بھی اس کی طرف جھپک رہی ہے۔ لیکن اس جھکاؤ کے باوجود ایہامِ جان کی شاعری کا بنیادی رجحان نہیں ہے، بلکہ بیشتر ولی کی شاعری کی پیروی کر کے دائرِ تکرار سے رہے ہیں۔ ولی کے نوراً ہند کے شعرا میں مرزا داؤد ایک، داؤد اورنگ آبادی (م۔ ۱۱۵۷ھ/۱۷۷۴ع) وہ صاحبِ دیوان شاعر ہے جس نے ولی کے رنگِ سخن کی شعوری طور پر پیروی کی اور بار بار خود کو ولیؒ ٹائی کہہ کر اظہارِ افتخار کیا :  
حق نے ہند از ولی مجھے داؤد صوبہ شاعری بحال کیا  
ولی ثانی نہیں داؤد لیکن غزل کہتا ہے ہر ایک ہا قلام  
علی کی ہے قسم ! من شعر میرا کہے عالم ولی ثانی ہیں ہے  
کبھی کہتا ہے :

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کون من کر  
تجربہ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا  
کان ہے اس وقت میں ولی داؤد  
جو کہوں میں سخن کا والی ہوں  
ہند از ولی ہوئے ہیں کئی شاعراں ، ولیکن  
داؤد شعر تیرا مشہور ہے دکن میں

اسے یہ بات بھی لاگوار گزرتی ہے کہ کوئی ولی کے دیوان پر اعتراض کرے :  
ولایت کے ہے دفتر سوں وو منکر رکھے جو لام دیوان ولی کون  
داؤد نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں کہیں ہیں اور ولی کے بہت سے  
مصرعوں پر گزریں لگائی ہیں ، مثلاً :

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے ہری رخساروں سوں ملتا ہنر ہے  
راست اے داؤد کہتا ہے ولی عشق میں صبر و رضا درکار ہے

- ۱۔ ”چہستان شعرا“ ص ۸۸ ، (مطبوعہ انجمن ترقی اردو نورنگ آباد) میں جو قطعہ داؤد کی تاریخِ وفات کا لکھا ہے اس کے آخری مصرعے میں ”برلہ میرزا داؤد از ثانی جہاں“ سے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۵ع تکلیف ہیں اور عبارت میں لکھے ہوئے ”در سند سیح و خمین و ماند و الف“ سے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع ہوئے ہیں۔ چونکہ قطعہ تاریخِ وفات میں غلطی ہو سکتی ہے اسی لیے ہم نے ۱۱۵۷ھ سالِ وفات لکھا ہے۔ (جیل جالبی)

بڑھو نامیچ انگے مصرع ولی کا نصیحت عاشقان کون کب روا ہے  
ان اشعار کے پیش نظر یہ فہمہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ داؤد نے اپنے رنگین سخن  
کی تشکیل میں ولی کی پیروی کی ہے اور کھلے دل سے ولی کی امتدادی اور عظمت  
کا اعتراف کیا ہے۔ جس طرح ایہام گوئیوں نے ولی کی اس خصوصیت کو اپنی  
شاعری کی بنیاد بنایا، اسی طرح داؤد نے محبوب کے خد و خال بیان کرنے والی  
خصوصیت سے اپنی شاعری کا ایک امتیازی رنگ پیدا کیا۔ داؤد کی شاعری کی نمایاں  
خصوصیت یہ ہے کہ وہ اکثر اشعار میں محبوب، اس کے حسن و جمال اور خد و خال  
کا ذکر لانا ہے۔ یہ عمل اس کے ہاں اتنا شعوری ہے کہ خود بھی بار بار اپنے  
سننے والوں کو متوجہ کرتا ہے :

کہا شاید ہر بلبل سون مسطر پر ورق اوپر

کہ مجھ دیوان میں مضمون نہیں جز وصف کثرو کا

دیکھ داؤد ہے غزل تیری مصحف حسن یار کی تفسیر  
گل بدن کے خیال میں داؤد مثلاً گزار خوش ہوا ہیں ہم  
سبز خط کا وصف کرتا ہے رقم ہو مہر گر زمرہ کا قلم  
لیکن جب اس مضمون کی تکرار پر سننے والے معترض ہوتے تو داؤد نے اپنا  
رنگ بدلا اور خد و خال کے علاوہ دوسرے معاملات حسن و عشق کو بھی  
موضوع سخن بنایا۔ ناصحانہ اشعار بھی غزل میں شامل کیے۔ ایک جگہ خد و خال  
والی شاعری پر معترضوں کو یوں جواب دیتا ہے :

نہیں داؤد کے دیوان میں خط و خال کا مضمون

ورق الٹا اگر دیکھو نظر میں خال خال اُڑے

اس تبدیلی کے لیے بھی اس نے ولی سے غرض حاصل کیا۔ ولی کے ہند نوع  
ہے اور مختلف آوازیں گونجتی سناتی دیتی ہیں۔ لیکن داؤد کے ہاں نہ صرف نوع نہیں  
ہے بلکہ اس کا کلام ولی کے صرف ایک رنگ کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔  
اسی لیے اس کے کلام میں یکسانیت ہے۔ نہ اس میں ولی کی طرح افکار جنہات  
کی اثر انگیزی ہے اور نہ جذبہ عشق کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے اس کی  
رنگا رنگی کو بیان کرنے کی قوت ہے۔ وہ بڑے شاعر کے فوراً بعد آنے والے  
دوسرے درجے کے اُن شعرا کی صف میں کھڑا ہے جو لکیر کے بغیر بن کر بڑے  
شاعر کی آواز کو سنا دیتے ہیں : ع

نہ دس کے دس کا تکرار ہے

اور آنے والوں کو رد عمل کے طور پر نئے انداز سخن کے لیے تیار کرتے

جاتے ہیں۔

لیکن داؤد کے زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ قدامت کے جو اثرات اس میں  
گاہ گاہ نظر آتے ہیں انہیں لفظوں کی تبدیلی سے آج کی زبان میں بدلا جا سکتا ہے۔  
لراق کی زبان سے داؤد کی زبان کا مقابلہ کیا جائے تو لراق کی زبان قدیم اور  
متروک الفاظ کی حامل نظر آتی ہے۔ داؤد کی زبان پر سون، کون، ستی، ستی،  
منے اور تپیں وغیرہ الفاظ ضرور چڑھ ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو شہابی ہند میں  
لاٹو، اسماعیل امروہوی، حاتم اور آبرو وغیرہ کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ اس زمانے  
کی یہی جدید زبان تھی۔ رفتہ رفتہ فارسی اثرات اور نئے لفظوں نے انہیں نکال  
باہر کر دیا اور آج یہ ہمیں گراں گزرتے ہیں۔ ولی کے بعد کے شعراء میں داؤد  
کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے ولی کی روایت کی تکرار سے ریشہ ولی کو عام اور  
مقبول بنانے میں بساط بھر حصہ لیا۔ لیکن سراج اس روایت کی تکرار نہیں کرتے  
بلکہ ولی کے عشقہ رنگین سخن کو اپنی شخصیت کی انفرادیت سے منجھ کر آگے  
بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے جب سراج کی شاعری کے سامنے داؤد کی شاعری کا چراغ  
مالہ پڑنے لگا تو اس نے ہارے ہوئے جواہر کی طرح کہا :

جب سون روشن ہے مجھ سخن کا شمع رشک سہیں سراج چلتا ہے  
حمر داؤد کا مثالِ خار حامدوں کے چکر میں ملتا ہے  
یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ بیان سراج نہیں بلکہ خود داؤد رشک کی آگ میں جل  
رہا ہے۔ سراج جب سننے میں تو صرف اتنا کہتے ہیں :

کام جاہل کا ہے سخن چینی اے سراج اس کو توں جواب نہ دے  
جب شال اور جنوب گھر آنکن بن گئے ہوں تو یہ کیسے ممکن تھا کہ ایہام  
کے اثرات دکن نہ پہنچتے۔ دیوان داؤد میں بھی ایک شعر ملتا ہے جس میں  
صنعت ایہام کے معتبر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

عالم میں معتبر ہے اکثر سخن اوس کا

مثلاً لہم جہاں میں جو ”دو زبان“ ہوا ہے

داؤد نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے لیکن اے اپنے ”دیوان“ میں  
”لردیات ایہام“ کی سرخی کے تحت الگ جمع کر دیا ہے۔ داؤد کے دیوان میں  
جہاں صنعت ایہام استعمال ہوئی ہے وہاں یہ، ولی کی طرح، حسن بیان کو بڑھاتی  
ہے، لیکن ”لردیات ایہام“ میں جہاں شہابی ہند کے شعرا کی پیروی کی گئی ہے،  
وہ تصنیع اور بناوٹ کا گھبرا بن گئی ہے اور اس سے ایک جھوٹے مزے کا



احساس ہوتا ہے ، مثلاً چند شعر دیکھیے :

مجھ کو پیدا اگر میر ہوئے اور کا دیکھنا روا نہیں ہے  
وہ ستارن روپ دوسن ہے عجب تاؤ دینی روز مجھ سونے کے تئیں  
زورگر اب مجھ سوں زرگری مت کر بھاؤ بتلا شتاب سونے کا  
کیوں نہ دیکھوں اوس کے سینے کوں مدام  
کیا عجب درزن کا سینہ بند ہے

یہ داؤد کا رنگِ سخن نہیں ہے ۔ یہ اشعار اس نے رواجِ زمانہ کے مطابق صرف اپنے دیوان کی زینت بڑھانے کے لیے لکھے ہیں اور اس بات کا ثبوت یہی کہ اب تک دکن نے شہابی ہند میں شاعری کا چراغ روشن کیا تھا اور اب شہابی ہند دکن میں اثرین کو رفتہ رفتہ بھل رہا ہے ۔ یہی زمانے کی ریت ہے ۔۔۔ کہیں کے دن بڑھے اور کہیں کی راتیں بڑی ۔

عدالتِ تاریخ کی دستاویز شاہد ہے کہ ولی دکنی کے بعد وہ صوبہ "شاعری" ، جس کی عالی کا دعویٰ داؤد اورنگ آبادی نے کیا تھا ، سراج اورنگ آبادی کے لام بحال ہو گیا ۔

سید سراج الدین سراج اورنگ آبادی (۱۱۲۸ھ - ۱۱۴۴ھ/۱۷۱۵ء - ۱۷۶۳ء) ولی کے بعد اور دورِ میر و سودا سے پہلے کے دو مہمانِ عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں جن کی ہر گونہ جوشِ طبع اور رنگِ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا ۔ سراج کے کلام سے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ یہ "آواز" اُردو شاعری میں چلی بارہنی جا رہی ہے ۔ اس میں ایک ایسی خود سپردگی اور ایک ایسی سرشاری ہے جو اب تک کسی شاعر کے ہاں اس طرح سمٹ کر ، جم کر سامنے نہیں آئی تھی ۔ سراج کی شخصیت کی تعمیر میں جن عناصر نے حصہ لیا تھا ان میں عالمِ جذب و کرف سے پیدا ہونے والی "محویت" نے بنیادی رنگ بھرا تھا ۔ عشق کے غلبے نے نشہ "بے خودی" کو جنم دیا تھا ۔ فارسی زبان و ادب کے گہرے شغف نے اظہار کے وسیلوں کو بہتر و موثر بنانے میں مدد دی تھی ۔ ذہانت کا یہ عالم کہ بہت کم عمری ہی میں تعلیم سے فارغ ہو گئے اور جب بارہ سال کے ہوئے تو سرشاری "عشق" نے جنون کی کیفیت اختیار کر لی اور سراج اسی

۱۔ داؤد کا شعر ہے :

حق نہ بعد از ولی مجھے داؤد صوبہ "شاعری" بحال کیا

کیفیت میں صحرا ٹوڑ ہو گئے ۔ دن رات گھومتے اور شاہ ایران الدین شریف (۵۶۵۷ھ - ۵۷۳۸ھ/۱۲۵۶ء - ۱۳۳۷ء) کے مزار پر منزل کرتے ۔ اسی عالم سے خودی میں فارسی اشعار متد سے بے ساختہ جاری ہوتے ۔ سراج نے لکھا ہے کہ "اگر ان اشعار تمام بہ تقریبی آمد ، دیوانے ضخیم ترتیب میں پالت ۱۔" ۵۱۱۳۷ھ/۱۷۳۸ء میں آٹھ شوق کا یہ شعلہ ، جو تخلیق کی آگ کو روشن کرے ہوئے تھا ، ٹھنڈا ہوا شروع ہوا اور اسی سال وہ شاہ عبدالرحمن چشتی (۵۱۱۶۲ھ - ۱۷۳۸ء) کے مرید ہو گئے ۔ ۵۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹ء میں ان کے محبوب "برادرِ طریق" عبدالرسول خان نے دیوان مرتب کیا اور جب اسے پیر و مرشد کی خدمت میں پیش کیا تو حکم ہوا کہ شعر کوئی ترک کر دی جائے ۔ "منتخب دیوانہ" (۵۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء) کے دیباچے میں ، جس میں فارسی شعرا کے کلام کا ردیف وار انتساب کیا گیا ہے ، سراج نے لکھا ہے :

"در آن ایام ہوائے ہاسِ خاطرِ عزیز عبدالرسول خان صاحب کف برادرِ طریق ابنِ فقیر اند ، اکثر اشعارِ آبدار در زبانِ رشتہ بسلکِ سطورِ منسلک گشت ۔ ایشان آن جواہرِ متفرق را کہ قریب پنج ہزار بیت بود ، بہ ترتیبِ دیوانِ مرید نمود ، حصہ "مشقائق" خاص گردید و رشتہ شہرہ تمام پالت کہ ہمام ہم رسید و فقیر بعد چندے لباسِ فاخرہ "الفقرِ فخری" ممتاز گردید و از ہاں روزِ موافق اسرِ مرشد بر حق تا حالتِ تحریر کہ سالِ ہفتم است ، دستِ زبان از دامنِ سخن موزوں کشید ۔"

سراج کا ضخیم کلیات جس میں غزلیں ، مثنویاں ، قصیدے ، ترجیع بند ، مضمعات اور رباعیات شامل ہیں ، صرف پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا ۔ ۵۱۱۵۲ھ/

۱۔ دیباچہ "منتخب دیوانہ" ، جوالہ چمنستانِ شعراء : ص ۳۹۹ ، مطبوعہ المین ترقی اُردو اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ء ۔

۲۔ کلیاتِ سراج مطبوعہ ، ص ۵۲۲ پر یہ شعر ملتے ہیں :

جب کیا جزو پریشان سخن شیرازہ بند  
تھے برس چوبیس میری عمر بے بنیاد کے  
سال ہجری تھے ہزار و یک صد و پنجاہ و دو  
واقفِ علمِ لدنی صاحبِ ارشاد کے

۳۔ چمنستانِ شعراء : ص ۳۹۹ - ۴۰۰ ۔

۱۷۴۹ء میں جب یہ دیوان مرتب ہوا اس وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی اور اپنی عمر طبعی کا نصف سفر طے کر چکے تھے۔ اس کے بعد انہوں نے شاعری ترک کر دی اور درہائے تصنیف میں ڈوب کر ایسے برگزیدہ صوفی فن گئے کہ اولیائے کرام کے تذکرے سراج کے صاحب کمال ہونے کی تصدیق کرتے ہیں۔ سراج کا شاعری ترک کرنا، جو ایک لطیف شاعر کے لیے غیر فطری بات ہے، ذرا دیر کو ہمیں حیرت میں ضرور ڈالتا ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اور شاعری کے مزاج کے بطور نظر معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی وہ آگ، جو ان کے قلبی راستوں کو روشن کیے ہوئے تھی، جسے یہ بیوقوف شروع ہوئی، شاعری کی شمع بھی اسی کے ساتھ گل ہونے لگی۔ خود سراج کو بھی اس بات کا احساس تھا:

نہیں رہا سخن آبدار کا موتی سراج طبع کے سب جوہروں کو رول چکا  
 لطیف رجحان زندگی بھر انسان کے ساتھ رہتا ہے۔ اگر کم ہو جاتا ہے تو عادت  
 آگے سہارا دیتی ہے۔ میرا افس کا یہ کہنا: ع

کھلا جوش مشق سخن بڑھ گئی ہے

اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ فطری زور کھٹنے پر مشق آگے سہارا دیتی ہے۔ فطری شاعر کے لیے شاعری کرنا اور سانس لینا ایک سادہ عمل ہے۔ لیکن تخلیق کے کوشش بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں۔ بعض لوگوں میں شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت ایک مدت تک زور دکھا کر غالب ہو جاتی ہے اور اس کا سبب وہ مخصوص جذبہ ہوتا ہے جس کے محور پر ان کی تخلیقی قوت گردش کر رہی ہے۔ سراج کے ہاں غلبہ عشق بنیادی جذبہ تھا اور اسی کے تار و بود سے ان کی شاعری نے اپنے نقش و نگار بنائے تھے۔ جب تک شباب کا سورج نصف النہار پر رہا، یہ جذبہ بھی سراج پر غالب رہا (شاعری ترک کرتے وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی) اور وہ عشق میں جھٹنے ہوئے شوق کے شعلوں کی داستان سناتے رہے، لیکن جب یہ سرد پڑنا شروع ہوا تو اسی کے ساتھ ان کی شاعری کی دہری نے، جو سولہ سنگار کھے ہر دم ان کے سامنے رہتی تھی، ہاتھ کی چوڑیاں توڑ دیں، بال لوج ڈالے، سنگھار ختم کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بوڑھی ہو گئی۔ شاعری ترک کرنے کا جو حکم ان کے مرشد نے دیا تھا دراصل وہ خود سراج کے دل کی آواز تھی۔ آخر اس حکم کو قبول کرنے والے تو خود سراج ہی تھے؟ پھر جو

۱- کليات سراج: مطبوعہ، ص ۵۱۲۔ اشعار کے لیے دیکھیے حاشیہ نمبر ۲،  
 صفحہ سابق)۔

شعلہ تیزی سے لپکا ہے (سراج کا ضمیمہ کلیات باغ چہ سال کے عرصے میں لکھا گیا) وہ اسی تیزی سے بجھ بھی جاتا ہے۔ ہمارے اپنے دور کے شعرا میں مجاز اس عمل کی مثال ہے جو تیزی سے اٹھا اور ساری فضا پر چھا گیا اور جب باغ سات سال کے عرصے میں بیجا تو مرنے مر گیا لیکن اپنی شاعری کے چراغ کو دوبارہ روشن نہ کر سکا۔

سراج کے ضمیمہ "کلیات" میں سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر، تصنیف عشق خالصاً مجازی ہے اور سراج کی شاعری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے اپنی کیفیت عشق کو اپنے محبوب تک پہنچائیں۔ چنانچہ وہ اس سے براہ راست مخاطب ہیں۔ وہ ہر بار کہتے ہیں:

اے جانِ سراج ایک غزل درد کی من جا  
 مجموعہ احوال ہے دیوان ہمارا  
 تو مقصد سراج غزل خراں ہے جیوں کہ گل  
 جانِ نظر ہے بلبل خوشگو کی چشم کا  
 میں وقت پا کے اس کو سناؤں گا یہ غزل  
 دردِ دلِ سراج مگر کچھ اثر کرے

اسی لیے محبوب کی پسند و ناپسند اور اپنے جذبے کا برملا اظہار سراج کے لیے معیار شاعری ہے اور اسی لیے جذبہ عشق کا ابلاغ ان کے ہاں اتنی شدت کے ساتھ کھل کر ہوتا ہے کہ اس طرزِ مخاطب نے، لطافتِ احساس نے، سرشاری و بے خودی کی کیفیت نے اس میں ایک رنگ کو، ایک آواز کو، جو اردو شاعری میں اس طور پر پہلی بار سامنے آئی ہے، جنم دیا ہے۔ دیکھیے سراج ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

اے سراج اب شعر تیرا ہر کون آیا پسند  
 کہا ہلا کچھ شعر ہے معنی نگاری میں تری  
 اے سراج اس منتخب دیوان کے سب رخنے  
 جامدہ مزگانِ خوباں میں ہیں لاپتی ماد کے  
 اثر ہے دردِ جگر کا سرے سخن میں سراج  
 عجب نہیں ہے اگر ہوئے ہر کون مرغوب

سراج کا محبوب ایک زندہ، جینا جاگنا اور گوشت پوست کا انسان ہے جس کے عشق میں وہ جل رہے ہیں اور جس سے براہ راست ابلاغ کا نتیجہ ان کی شاعری ہے۔ ساری دکنی غزل میں شاعر براہ راست محبوب سے بات کرتا دکھائی دیتا

ہے لیکن اس میں داخلی جذبات کے بجائے خارجی و جنسی کیفیت پر زیادہ زور ہے۔ یہاں محبوب وقت گزاری کا، پہلو گرمائی کا، آرزوے وصل کی تسکین کا ذریعہ ہے اور شاعری اس جذبے میں نیک کام کر رہی ہے تاکہ لذت وصل دوبالا ہو سکے۔ محمد قلی قطب شاہ، علی عادل، نصری، عبداللہ قطب شاہ اور ہاشمی کی غزل میں یہی عمل ملتا ہے۔ فیروز، محمود اور حسن شوق کے ہاں دونوں قسم کے جذبات مل جل گئے ہیں لیکن ابھی پورے طور پر ان کی تہذیب و تعلیم نہیں ہوئی ہے۔ ان کے جذبات کا ہالی ابھی گدلا ہے۔ یہ عمل قنطیر زبان اور مکر دولوں سطح پر ولی کے ہاں چلی باز ہوتا ہے اور سراج کے ہاں قنطیر اور صاف و شفاف ہو کر ریختہ کے ہودے کو تو تازہ کر دیتا ہے۔ تہذیب جذبات کی بھی صورت شدت عشق میں لب کر سراج کی شاعری کو ایسا رنگ و بو بخشتی ہے کہ سراج کی شاعری اردو شاعری کی ایک منفرد آواز بن جاتی ہے اور ڈھائی سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ دم اور زندہ آواز ہے۔

سراج میں مختلف عشقیہ کیفیات میں کمیز کرنے اور انہیں الفاظ کی گرت میں لے آنے کی زبردست صلاحیت ہے۔ عشق نے ان کے اندر ایک ایسا آہنگ اور احساس موسیقی پیدا کیا ہے کہ الفاظ ولی سے کہیں زیادہ شگفتہ اور تروتازہ نظر آتے ہیں۔ سراج کے عشقیہ جذبات میں ایک گرمی، جلانے اور ٹپھانے والی کیفیت بہت نمایاں ہے اور یہ کیفیت جب سرشاری و بے خودی سے پیدا ہونے والے آہنگ، آواز اور آئے کو ساتھ لے کر الفاظ کے بطن میں اترتی ہے تو الفاظ زندہ ہو جاتے ہیں اور شعر منہ سے بولنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عشق میں انتہائی شدت ہے، وارفتگی ہے، عالم جذب و شوق میں صحرا صحرا پھرنے اور گریبان چاک کرنے کا احساس ہے، لیکن اسی کے ساتھ اظہار بیان میں ایک نیا "تلاپ" ایک توازن ہے۔ یہاں دل اور دماغ ایک وقت مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔ اسی تخلیقی عمل میں سراج کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہی وہ شعور ہے جو انہیں صفر اول کا شاعر بنا دیتا ہے اور ولی کی روایت ریختہ تیری سے اپنا چولا بدل کر اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ میر کی شاعری، امکان کے افق پر، ابھرنے لگتی ہے۔

ہمارے ہاں یہ غلط فہمی عام ہے کہ صرف دل کی شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے۔ الگ الگ دل کی شاعری اور دماغ کی شاعری کا نتیجہ بہت معمولی ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین شاعری وہ ہے جس میں دل و دماغ دونوں مل کر ایک ہر جالیں۔ سراج، میر، سودا، درد، غالب اور اقبال سب کے سب ایک وقت دل و دماغ

دولوں کے شاعر ہیں۔ ان کا شعری عنصر لاشعور میں ایسا ہیوست ہے کہ وہ الہام کے درجے پر پہنچ گیا ہے۔ کالرج نے شاعری کے سلسلے میں یہی بتایا ہے کہ بڑی شاعری میں شعور و لاشعور دونوں کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ سراج کے ہاں بھی جذبے کی شدت اور اظہار کا توازن شعور و لاشعور کے اسی منکم کا نتیجہ ہے۔ عشق ان کے ہاں آگ کا مینہ برسا رہا ہے، شوق کے شعلوں کو بوڑھا رہا ہے۔ درد کے سمندر کو مٹا مٹا کر رہا ہے لیکن مزاج میں موجیں لہتی سرشاری و وارفتگی، بے خودی و خود سجدگی، بے نیازی و درویشی، جس نے صبر و ضبط کو اس میں سمو کر توازن پیدا کر دیا ہے، جب اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے تو نظاروں کو ٹھٹھکے ہاتھ میں بھا کر نکالتی ہے۔ اسی تخلیقی عمل سے سراج کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن میں سراج اُس آگ کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے وجود کو جلا رہی ہے لیکن یہاں بھی اظہار کا توازن اثر انگیز ہے:

جل گیا شوق کے شعلوں میں سراج اپنی دالت میں بے جا نہ کیا  
خاموش نہ ہو سوز سراج آج کی شب بوجہ  
بوڑھی ہے مرے دل میں ترے غم کی آگن بول  
سراج اشعار تیرے کیا بلا ہیں بھوکے ہیں مگر سوز جگر کے  
دل مرا خون پتھر غم ہے سراج ہجر کی آگ کا سمندر ہے  
اے سراج ہر مصرع درد کا سمندر ہے چاہیے سخن میرا آگ میں جلا دیں  
بوڑھے ہیں مرے دل میں یہ آگ کے شعلے  
وو جان سراج آگے بیھاوے تو بھا ہے  
ہوں ترے اہر کرم کا تشہ لب آگ کا مینہ کیوں تو پرمائے لگا  
اور جب یہ آگ ٹھنڈی ہوتی تو سراج کی شاعری کا شعلہ بھی سرد ہو کر بھہ  
کا اور سراج نے مرشد کے کہنے پر شاعری ترک کر دی۔

سراج کی عشقیہ شاعری تہذیب جذبات کا کام کرتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے ایک "کیتھارسس" کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے وہ اثر انگیز ہے۔ یہاں درد، غم، الم و نا کالی، ہجر، جاکالی اور مصائب ڈھائے نہیں ہیں بلکہ اپنے توازن، نرمی، ضبط اور گداختگی سے سہارا دیتے ہیں۔ یہاں غم میں بھی سرشاری و "سرسبی" محسوس ہوتی ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

زنجیر بھلی لید بھلی موت بھی جیوں تیوں  
بن حق نہ کرے کسی کوں گرفتار کسی کا

دامن لنگ بھی ہائے مجھے شترس غری  
کھا خاک میں ملی ہیں مری جان نشالیں  
تلپان تلپان غم میں جلتا خاک ہو جان  
میں ہے افتخار اپنا، میں ہے اختیار اپنا  
ہم نظیروں پر ستم، جیتے رہو خوب کرتے ہو بجا کرتے ہو تم  
ہجر کی راتوں میں لازم ہے بیانِ ولف بار  
لیند تو جاتی رہی ہے، قصہ خوانی کیجیے  
تجہ جذبات میں سرے سر یہ غضب کیا ہے  
رات آئی ہے مری جان کو، دن رہتا ہے  
تم جلد آگو آؤ تو بہتر ہے وگرنہ  
یشاب ہوں میں کاش کے اب آئے قیامت

اب دو شعر اور دیکھیے :

سراج آئے ہیں اس جادو نظر کے شکیب و طاقت و آرام آبا  
مری آنکھوں کے دونوں پٹ کھلے تھے انتظاری میں  
سو ولسے میں بکاہک دیکھتا کیا ہوں کہ آنا ہے

اس آخری شعر کے لہجے اور مضمون کو ولی دکنی کے اس شعر سے ملا کر  
دیکھیے کہ روایت کنفی آگے بڑھ گئی ہے :

اے نور جان و دلہ لڑے انتظار میں مدت ہوئی ہلک سوں ہلک آشنا نہیں  
سراج کے ہاں غم و الم کے بیان میں صرف درد و ہجر و ناکلی و اضطراب کا  
ذکر نہیں ہے بلکہ عشق اپنی پوری کیفیت اور جذبات کے پھیلاؤ کے ساتھ سامنے  
آتا ہے۔ پورا محبوب بھی اپنی پر ادا، لباس، سنکھار اور نزاکت کے ساتھ  
سامنے آتا ہے، لیکن یہ سب چیزیں بھی ”کیفیت“ بن کر شعر میں ظاہر ہوتی ہیں  
جن میں اظہار کا سلیقہ خوبصورت رنگ بھرتا ہے۔ یہ محبوب کے خد و خال کا  
دلنہر اظہار ہے :

ڈورے نہیں ہیں ”سرخ لری چشم مست میں

شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

قرے دین کی مٹی سے مجھے ہوا معلوم نماز شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ

تجہ تبا پر ہے لرکسی ہوٹا گویا لرکس کا بھول ابھی ٹوٹا

نہند ہے کھل گئیں مری آنکھیں سو دیکھا ہار کو

یا اندھارا اس قدر تھا، یا گہلا ہو گیا

یار جب بھر نظر ہوتا ہے دل مرا ڈر و زہر ہوتا ہے  
سب پر ہے کرم، مجھ پر ستم، کیا ہے دورنگی  
دل دار کسی کا ہے، دل آزار کسی کا  
جدا جب میں ہوا وہ دلبر جادو نظر مجھ میں  
جدا ہوتا نہیں یک آن خاطر میں خیال اس کا  
دن بدن اب لطف تیرا ہم پر کم ہونے لگا  
یا تو تھا ویسا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

سراج ان کیفیات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے لیکن پھر بھی محسوس کرتا ہے کہ  
بات لب بھی پوری طرح بیان نہیں ہوئی۔ عشق اس کی زندگی کا دائرہ ہے۔ محبوب  
اس کا مرکزی نقطہ ہے اور شاعری اسی کا اظہار ہے :

آں بھول ہے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا

پر آن میں سو سو چمن ایجاد کرے گا

لیکن سو سو چمن ایجاد کرنے کے باوجود عشق پور بھی ایک معہہ رہتا ہے اور  
وہ خود سے بوجھتا ہے :

عشق کا نام گو چہ ہے مشہور میں تعجب میں ہوں کہ کیا شے ہے  
سخن کی آگ بھی اسی سے بھڑک رہی ہے۔ رنگینی، لطافت اور لہجے کا  
نیکھان بھی اسی کا نمبر ہے۔ سرشاری عشق کی اسی آشر تیز نے جب درویشانہ  
سے نیازی کے ساتھ آہنگ اظہار کے دامن کو تھاما تو اردو شاعری میں پہلی بار  
ہمیں حقیقی عشقیہ شاعری کی والہانہ آواز سنائی دی جو بہت صاف، اعلیٰ، سربل  
اور گہبیر ہے۔ اس عشقیہ شاعری میں امکانات کے اے رنگ ظاہر ہو رہے ہیں  
کہ کلیات سراج پڑھنے، وقت میرا مظهر حاحاں، ہیر، درد، سوز، مصحی،  
آتش، غالب، موسیٰ، حلی اور قتال وغیرہ کی قوا میں ہمارے دہن میں گونجنے لگتی  
ہیں اور ان کے مصرعے، اشعار، نوکیلی اور بندشیں ذہن کے دریعوں سے چھانکنے  
لگتے ہیں۔ سراج نے عشقیہ شاعری کی اس لطیفی آواز، موسیقی و آہنگ کو تلاش  
کر لیا تھا جو آج تک تخلیق کے ساز جگا رہی ہے۔ جب تک اردو میں عشقیہ  
شاعری ہوتی رہے گی، سراج کی آواز بھی ہمیں سنائی دیتی رہے گی۔

پوری اردو شاعری کے اس منظر میں سراج کی شاعری کو رکھ کر دیکھ  
جائے تو وہ اردو شاعری کے راستے پر ایک ایسی مرکزی جگہ کھڑے ہیں جہاں سے



میر، درد، مصطفیٰ، آتش، مومن، غالب اور اقبال کی روایت کے راستے صاف نظر آ رہے ہیں۔ سراج نے اردو شاعری کے بنیادی راک کو جگایا ہے اس لیے ان کی آواز سارے بڑے شاعروں کی آواز، لہے اور لہجے میں موجود ہے۔ سراج ولی کی روایت کو بھی اپنے جذبہ عشق سے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ ان کی شاعری کو پڑھتے وقت ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہم ولی کے فوراً بعد کی نسل کے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں۔ سراج کے کلام میں ولی سے زیادہ اچھے مشقیہ اشعار کی تعداد ملے گی اور اگر اس تعداد کا مقابلہ دوسرے بڑے شاعروں کے اچھے اشعار کی تعداد سے کیا جائے تو سراج جہاں بھی ہمیں مایوس نہیں کرتے۔ ہم کلیات سراج سے کچھ ایسے منتخب اشعار نقل کرتے ہیں جن کو پڑھ کر آپ اپنے والے دور کے ہت سے شعرا کی آوازیں سن سکیں گے۔ یہ سب آوازیں آپ کی جانی ہیں :

شعلہ رو جام بکف بزم میں آقا ہے سراج  
گردنِ شمع کون کیا پاک ہے ٹھل جانے کا  
میرے جگر کے درد کا چارہ کب آنے کا  
ہک بار ہو گیا ہے دوبارہ کب آنے کا  
ہر صفحہ اس کے سن کی تعریف کے طفیل  
کشن ہوا، چار ہوا، بوستان ہوا  
جھ میں ہم دست و گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا  
چاک سینے کا نمائیاں نہ ہوا تھا سو ہوا  
لب لب رو رحم کیا جھ یہ خط آغازی کا  
کافر ہند مسلمان نہ ہوا تھا سو ہوا

وحشی ہوا ہوں دلبر گرو کی چشم کا کیا کام میرے سامنے آہو کی چشم کا  
ہوش عاشق کا سلامت کیوں رہے لب ہلا، بالا ہلا، ابرو ہلا

میں نہ جانا تھا کہ تو ہوں بے وفا ہو جانے کا  
آشنا ہو اس قدر نا آشنا ہو جانے کا  
مانند شائد چاک مرا سینہ کیوں نہ ہوئے  
تجہ زلف کے خیال میں آشفہ حال تھا  
وصل کے دن شبِ بھجراں کی حقیقت مت بوجھ  
بھول جانی ہے مجھے صبح کو بھر شام کی بات

جاتی ہے دو زلفِ عقدہ کشا میرے آشفہ خواب کی تعمیر  
کھوٹے کھرے کون لب ڈرا پہچاننے لگا  
ہم نے سکھائے ہار کون صراف کی نظر

اے سراج آہِ خضر لیں درکار رشتہ زلف بس ہے، ہر دراز  
دیوانے کون مت شور جنوں باد دلاؤ ہرگز نہ سناؤ اے زنجیر کی آواز

روشن ہے اے سراج کہ فانی ہے سب جہاں  
مطرب غلط ہے، جام غلط، انجمن غلط  
دیکھ کر خال رخ ہار ہوا یوں معلوم  
سفرِ راتِ عبت میں خطر ہے تل تل  
کس طوح کچھلے لکڑ شرد افشار اشک  
جب کہ فانی میں لگی آگ پھانا مشکل  
آئی ہے مجھے دیکھ کے گل رو کی گلی یاد  
اے بلبل بے تاب مجھے اپنا وطن بول

وقت ہے لب ہماز مغرب کا چالہ رخ، لب شفق، ہے گیسو شام  
گھرے کا عاشق بے تاب کا جگر مد چاک  
تری نگاہ کے خنجر میں ہوں ہوا معلوم

ہم شہدوں پر سن، جیتے رو خوب کرتے ہو، بجا کرتے ہو ہم  
سراج آتش عشق میں جل گیا ہے پتھروں کی آخر میں ہیں سزائیں

میری نظر میں آتش دوزخ ہے میر باغ  
بے دوست کیونکہ جاؤں میں تھا بہشت میں  
نہ بوجھو خود بخود کرنا ہوں تعریف اس کے قامت کی  
کہ یہ مضمون مجھ کو عالم بالا میں آئے ہیں

بندگی میں مجھے قبول کرو میں تمہارا غلام ہوتا ہوں  
ہار کون بے حجاب دیکھا ہوں میں سوہتا ہوں خواب دیکھا ہوں  
کھٹا ہم، اشک ہار، آہ بیل برستا ہے عجب برسات تم  
دل دیوانہ میرا آ گیا ہے تری زلفوں کے سامنے کی جھٹ میں  
روز و شب اس کے پاس رہتا ہوں غیر دل کوئی مرا رعب نہیں

ارے ہم صبح آنے کی خبر ہے سرو قامت کے  
فاتح کل کون آئی ہے عمل کر لے تو آج اپناں

قرار و صبر و دل و دین و عقل و ہوش گیا  
جو کچھ ہوا سو ترے انتظار کے ہاتھوں  
لہ روئی فصیح بھی حسرت میں پروانے کی تربت پر  
کہ کوئی تھا عاشق اپنا ، خاکسار اپنا ، نثار اپنا  
خدا کے واسطے تک رحم کی آنکھوں سے دیکھو  
مجھے گر جانتے ہو تم فہید اپنا ، ہنکار اپنا  
غیر کون ہر نہ دیو اپنی گلی میں پرگز  
گلشنِ محفل میں کچھ کلم نہیں خاروں کوں  
عجب طرح کا بدن میں لباس رکھتے ہیں  
کہ جس لباس میں پودوں کی لباس رکھتے ہیں  
پشتِ غم میں ہم دل کے چمن کوں نازگی دیتے  
یہ اپنی چشمِ ہریم چشمہ تسنیم کرنے ہیں

اس میں بہتر ہے صورتِ دیوار جس میں سامانِ دل رہائی نہیں  
ذری آنکھوں کی کیفیت چمن میں دیکھ کر لرز گس  
خجالت میں گئی ہے ڈوب شبنم کے پسینوں میں  
جسے ہے راحتِ دل قدر عشق کیا بوجھے  
کہ سنگِ راہِ محبت ہے منزلِ فکس  
پالا نہیں گلشن میں سراغِ دلِ وحشی  
تک کلم کرو ، دامنِ صحرا کی خبر لیو

دلِ آشفہ کا سرے احوال اس کی زلفِ سیاہ میں پوچھو  
دلِ ہارا غریب حالہ ہے کہ کہ اس طرف ہیں آلا رہ

عجب ہے خوشیا اس دلبرِ غمور کا مُترہ  
رکھا ہے کیا سکر دستارِ اوپر لود کا مُترہ

مشق ہے یا ہلا قیامت ہے ابک جی پر ہزار رسوائی  
جان جانا ہے اب تو آجانی ویر کی آگ پر چوڑک ہائی

سوئے مژگن ہیں ہری چشم میں پوچھی کی اف  
ہلکے پر سو ہے ترے ویر میں میرے کی کئی  
خار ہو آنکھ میں جلتا ہے سری برگِ سن  
جب میں دیکھا ہوں میں اُس ہار کی لڑکھ ہائی

گیا ہے عید کے دن وعدہ وصل  
دیوانہ فیدِ ہوش میں آزاد ہو گیا  
دل شیفہ زلفِ گرہ دار ہوا ہے  
بازارِ جہاں صبر کیا نقد خرد لے  
جہاں غم کی آتشِ جلورہ گر ہے  
قیامت چشم میں اُس مو کمر کے  
گوہرِ لشک سب سائے ہیں  
تہا نہیں ہوں دشتِ محبت میں اے صنم  
خنجرِ عشق کا جو بھل ہے  
جو چڑھا دار پر ہوا منصور  
انسوس کہ ظالم نے مجھے یوں بھی نہ بوجھا  
کیا درد ہے اس عاشقِ کابل کوں ہمارے

یار کی وضع لے حجاب ہے شوخ ہے ، ست ہے ، شرابی ہے  
وو زلفِ پرشکن لکٹی نہیں بات مجھے ماری پریشانی جی ہے  
عجب وو مو کمر خورشید رو ہے نزاکت جس کے قد میں مویو ہے  
لیری آنکھوں میں کیا ہلالے ہے ہوش کھوئے کون نشہ سے ہے

اس کے دامن کوں اگر ہاتھ لگا دیں عاشق  
تند ہو گرد کی مانند کھٹکتا جاوے  
شاید کہ عزمِ سیرِ گلستان ہے ہار کوں  
لینے کوں پیشوا آئے ہوئے سن گئی  
خاکسار ہیں عاشق ، غمِ جنابِ عالی کے  
مشرک ترا دامن چھوڑ کر نہ جاویں گے

گلِ داغِ جگر کوں قازہ کرنے ہوئی آسو کی نہر آنکھوں سے جاری  
خودی ہے کفر اگر ہم آلوں تو یہ جاوے  
ہمارے بعد خودی جانے یا خدا جانے  
محبت کے لئے ہیں خاصِ انسان واسطے روانہ  
لڑتے یہ شرابی بی کے مستانے ہوئے ہوتے

دل مرا ہے قرار ہوتا ہے بسملر انتظار ہوتا ہے  
بورہائے رے رے دشتِ لہر ہے مجھے قہرِ سلیماں کی مثال

اے میری ہے صوفی اسرائیل جل گئے جس سبب پر جبریل  
جو ہوا ہے شہید خنجر یار کعبہ عشق کا ہے اسماعیل  
صن ہزار ہوا پھر وہی صن کا صن کہ اصل بستی قہود ہے عدم کا عدم  
ان اشعار کو بڑھ کر آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ سراج کی آواز میں آہندہ  
آنے والے جت سے شعرا کی آوازیں گونج رہی ہیں۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو مستقبل  
میں مختلف شاعروں میں وادع اور بھان ہوئی ہیں۔ انہی چراغ سے چراغ جلتا  
ہے۔ اردو شاعری میں سراج کی اہمیت اسی لیے بڑھ جاتی ہے۔  
عشق کے بعد جس موضوع نے سراج کی شاعری کو متاثر کیا وہ تصوف اور  
اخلاق و فلسفہ ہے۔ جہاں بھی وارداتِ قلبیہ ہی راگ جگاتے ہیں۔ مذہبی تجربیات اور  
انسانی تجربیات مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جہاں نصیحت بھی ہے اور درس اخلاق  
بھی لیکن وارستگی و سرشاری کی وہ لہر جو ان کے عشقیہ کلام میں ہے، جہاں  
بھی دوڑ رہی ہے! مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کسی کو وارز بھان کی خبر نہیں ہماری بات کون ہم جانتے ہیں

راہِ خدا برستی اول ہے خود برستی  
بستی میں بستی ہے اور بستی میں بستی  
جلنے میں شمع ہوئی بجکوں سراج یک شب  
کرتی ہے ہر بلندی آخر کون عزم بستی  
شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے  
درو دیوار اس کون مظہر محبوب ہوتا ہے  
دوستی اور دشمنی کا نہیں ہے ہرگز اعتبار  
مہربانی ہیج ہے، نا مہربانی ہیج ہے

ورنگی خوب نہیں یک رنگ ہو جا سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا  
عشق سراج کی زندگی میں سب سے اہم قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ عقل اور دوسری  
قدریں سب اس کے بعد آتی ہیں۔ اسی لیے وہ عقل پر عشق ہی کو فوقیت دیتے ہیں۔  
کبھی کہتے ہیں:

سراج ہوں مجھے استادِ مہربان نے کہا  
کہ علم عشق میں بہتر نہیں ہے اور علوم  
اگر خواہش ہے تجھ کو اے سراج آزاد ہونے کی  
کسند عقل کون ہرگز گلے کا ہار مت کجھو

اور کبھی کہتے ہیں:

عشق اور عقل میں ہونی ہے شرط جیت اور ہار کا جمانا ہے  
دریائے بے خودی کون نہیں اتھا سراج  
غشواص عقل و ہوش کون وان بھول چوک ہے

موضوع سخن کچھ ہو، عشق کی لہر سب میں یکساں دوڑ رہی ہے۔ اسی  
نے ان کے کلام میں گداحتگی اور سوز کر جم دیا ہے اور والہانہ پن نے اظہار  
یون کی اس سادگی، مے ساختگی اور شکہ کی کو پختہ کر کیا ہے جو ولی سے شروع  
ہوتی ہے اور میر کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے۔ اس سادگی میں ایک ایسا درد ہے  
جس سے الفاظ میں صبر اور ترم پیدا ہوتا ہے۔ اسی سے سراج کے ہاں آواز کا  
نظام اور لفظوں کی صوتی ترتیب منم لیتی ہے۔ یہ ہر بڑے شاعر کی پہلی نشانی  
ہے۔ سراج کے ہاں بھی ہر شعر میں ایک مخصوص ترم ہے۔ ان کی ایک غزل  
تو ایسی ہے جس میں سراج کے کلام کی ساری خصوصیات ایک جگہ سمٹ آتی  
ہیں۔ اس دور تک کے شاعروں میں ولی کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو  
جس کے کلام سے صرف ایک غزل ایسی پیش کی جا سکے جو پورے طور سے اس  
شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی بھی کرتی ہو اور اردو شاعری کی بہترین  
نمونوں میں بھی شمار کی جا سکتی ہو۔ سراج اس معیار پر بھی پورے اترتے ہیں۔  
سراج کی یہ غزل دیکھیے:

خبر تھیں عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی  
نہ تو تو رہا، نہ تو کہیں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی  
شیر بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی  
نہ خرد کی جھڑک رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی  
کبھی سترِ محبت میں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا  
مگر ایک شاخِ خیالِ غم جیسے دل کھو سو پری رہی  
نظرِ تاملِ ہار کا گلہ کسی زبان میں بیان کروں  
کہ شوابِ صد قلع آرزو خبرِ دل میں تھی سو بھری رہی  
وہ عجب گھڑی تھی جس گھڑی لیا درسِ لسخہ عشق کا  
کہ کتابِ عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تو بھری رہی  
ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر میں بیان ہوا  
کہ نہ آئیں میں رہی جلا، نہ پری کون جلوہ گری رہی

کیا خاکِ آفر عشق نے دل بے نوائے سراج کو  
نہ خطر رہا ، نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

ولی کے کام کو سراج نے آگے بڑھایا ۔ سراج کے ہاں مقابلہ ولی کے جذبات  
زیادہ صحت کے ساتھ بیان ہو رہے ہیں ۔ ولی کے اشعار میں اکثر لہجہ دہا دہا سا  
معلوم ہوتا ہے لیکن سراج کے ہاں یہ کھل جاتا ہے اور اس میں تیزی اور شفا  
زیادہ آ جاتی ہے ۔ فارسی روایت کی وہ جلوہ گری جو ولی دکنی کے ہاں نظر  
آتی ہے ، سراج کے ہاں اور زیادہ رچ کر گہری ہو جاتی ہے اور دلاویز تراکیب  
اور بندشوں کا ایک ایسا ذخیرہ وجود میں آتا ہے جو اردو شاعری کا بیش بہا  
سرمایہ ہے ۔ یہ تراکیب دیکھتے ہیں جو اظہار کے وسیلوں کو آسان اور پُر اثر بنا  
رہی ہیں ۔ ان میں میر ، غالب ، انیس اور دوسرے شعرا کی لئے کس قدر شامل  
ہے ؛ مثلاً زخمِ تیغ انتظار ، تشنہ زخمِ کفر لائل ، کشتہ بچ و تاب زلف ،  
سرسہ دیدہ جان ، روزہ دارانِ جدائی ، سودائی بازارِ محبت ، خیالِ عکسِ رخ یار ،  
لفتِ لعلِ دیدار ، سرمایہ آغوشِ دلی ، شہادت گلِ زخمِ تیغِ مجاہد ، بحرِ خیالِ  
حلقہ کاکل ، کشتہ حلقہ گیسو ، خیالِ عارضیِ گلرنگ ، بچ و تابِ حلقہ زخمیر ،  
خندہ دلداں نما ، جلوہ خورشید رو ، باغبانِ گلشنِ خوش فکری ، خیالِ لورگس  
عنبر سرشت ، بھلے غولیں کفن ، خیالِ قامتِ گل رو ، میر طناز ، زلفِ گرہ دار ،  
سوجِ خونِ دل ، شمعِ داغِ جنوں ، رگِ برگِ گلِ سودا ، خارِ شوق ، خمائے  
بے طاقتی ، حیلہ مردم بہار ، شرح بے تابِ دل ، شہتِ خونِ جگر ، خلغ  
سینہ انگار ، لفتِ دیدار ، دایر الفت ، شکوہ طرزِ تغافل ، لاخیرِ پنجہ فراق ،  
بیانِ سوز بے لاپ ، سوارِ توسلِ معنی ، بیانِ شامِ جدائی ، شعلہ سوزِ جگر  
وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جنہوں نے سراج کے کلام میں ترنم کے اثر کو گہرا  
کر کے اردو روایت کو خوب سے خوب تر بنانے میں مدد کی ہے ۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، عشقِ سراج کی فکر کا مرکزی نقطہ ہے ۔  
یہی لہر اُن کی شخصیت اور مزاج میں رواں دواں ہے اور یہی لہر اُن کے دوسرے  
کلام کی طرح شبیہوں میں بھی جاری و ساری ہے ۔ سوزِ محبت ہی نے اُن کی  
شخصیت میں خاکساری ، انکسار ، خوش مذاقی ، بے نیازی اور جلال و جلال  
کی صفات پیدا کر کے وسیع الشرب اور فراخ دلی کو جنم دیا تھا ۔ سراج نے  
چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں لکھی ہیں ۔ ”بوستانِ خیال“ اُن کی مثنویوں میں سب  
سے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ یہی ایک طویل مثنوی ہے اور اس میں کچھ نہ کچھ

قصہ ان بھی ملتا ہے ۔ باقی گیارہ مثنویاں ان مثنوی میں تو مثنویاں ہیں کہ وہ  
مثنوی کی بحر میں لکھی گئی ہیں اور ان میں آیات کا التزام ملتا ہے لیکن مزاج  
کے اعتبار سے یہ نظم اور غزل مسلسل کی ملی جلی شکلیں ہیں ۔ ”بوستانِ خیال“  
کے موضوع کا اظہار مثنوی کے ابتدائی اشعار میں کر دیا گیا ہے :

اے ہم نشینِ مرا دکھ ستو مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو  
مرے ہر عجب طرح کے درد ہیں کہ صبا درد اس درد کے گرد ہیں  
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے مری داستانِ شاخ دو شاخ ہے  
اگر سنگ بھی حال میرا سنے تو حیرت سے چکرت میں جا سردھنے

اسی کیفیتِ ہجر کا بیان ساری مثنوی میں کیا گیا ہے ۔ عاشقِ باغ میں جاتا ہے  
مگر اسے سکون نہیں ملتا ۔ محفلِ خواب میں جاتا ہے اور وہاں ایک ”سردار زادہ“  
کو دیکھتا ہے جس کا حسن بے مثال ہے ۔ یہی سردار زادہ مثنوی کا ہیرو ہے ۔  
شاعر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ سردار زادہ بھی اظہارِ تعلق کرتا ہے  
لیکن شاعر کی بے قراری بڑھتی رہتی ہے ۔ کچھ عرصے کے بعد وہ شوخ سراپا نار  
بے وفائی کرتا ہے ۔ شاعر اس کی بے وفائی کو دیکھ کر تنگ دل یار کی حکایت  
بیان کرتا ہے مگر محبوب پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ شاعر اسی طرح بے وفائی ،  
ہجر و اضطراب کی آگ میں جلتا رہتا ہے اور اس کی زندگی تلخ تر ہو جاتی ہے ۔  
مثنوی مناجات پر ختم ہوتی ہے جس میں ہم سے نجات پانے اور ”توں“ کی طرف  
سے دل بھر دینے کی دعا مانگی گئی ہے :

گزر گئی مری بتِ دوستی میں عمر کئی غفلت و جہل و مستی میں عمر  
میں اب چاہتا ہوں کہ ہوشیار ہوں لب اس خوابِ غفلت سے بیدار ہوں

یہاں سے عشقِ مجازی کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف ہو جاتا ہے ۔ یہ مثنوی دو دن  
میں لکھی گئی ہے اور اس کے اشعار کی تعداد اور سال تصنیف ایک ہے ۔ یہ  
مثنوی اپنی روانی ، سادگی اور شدید عشقیہ کیفیات کے بے باک اظہار کی وجہ سے  
پُر اثر ہے اور ریختہ کی مثنویوں کی ابتدائی روایت میں ایک اہم کڑی کا درجہ  
رکھتی ہے ۔ سراج کی غزل کا مزاج یہاں بھی موجود ہے ۔

سراج ”عشق“ کے شاعر ہیں اور عشقِ شاعری کی روایت کو مستحکم بنادوں  
پر قائم کرتے ہیں ۔ یہ سارا کلام اُس دور کا ہے جب وہ عشقِ مجازی کے دور  
سے گزر رہے ہیں ۔ عفتوانِ شباب کا دریا چڑھا ہوا ہے اور حساس سراج کے  
لارِ عشق ہوا کے ہلکے سے جھونکے سے مرعش ہو کر مترنم ہو جاتے ہیں اور



اسی عالم سرشاری میں یہ کرم لفظوں میں ڈھلے لگتا ہے :

دیوانہ لہر ہوش سے آزاد ہو گیا شکر خدا کہ ہاؤں کی زنجیر کٹ گئی  
سراج کی زبان عشقہ شاعری کی نظری زبان ہے جس میں احساس کے ترے  
نے سوز و ساز کی کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ انہوں نے اردو شاعری کو ایک بڑے  
ذخیرۃ الفاظ اور انہیں استعمال کرنے کا سلیقہ دیا ہے ۔ متکلاخ زمیٹوں اور مشکل  
ردیفوں میں غزلوں کو بڑھ کر یہ احساس نہیں ہوتا کہ سراج کی شعری قوت کو  
انہوں نے دبا دبا ہے ۔ لگانہ جیسا جیوٹ شاعر جب : ع

خبر نصیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ ہری وہی

والی زمین میں غزل کہتا ہے تو سراج کی غزل کا منہ چڑاتا معلوم ہوتا ہے ۔  
سراج کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ اس وقت خصوصیت سے ہوتا ہے  
جب اسے دور سے بڑے شاعروں کے ساتھ پڑھا جائے ۔ سراج کا جذبہ عشق  
اتنا قوی اور قوتِ اظہار اتنی جاندار ہے کہ احساس و الفاظ مل کر ایک ہو جاتے  
ہیں اور معمولی سی بات بھی مزہ دینے لگتی ہے :

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے  
چاندنی دودھ سی چھٹک ہے مرے آنکھ میں

محاورے اور ضرب الامثال بھی احساس سے مل کر منہ سے بولنے لگتے ہیں :

کیا ہوا گرچہ یار ہے نزدیک آنکھ اوجھل چاڑ اوجھل ہے

کیوں پکار کر بلبل راز لاش کرتی ہے  
شاخ گل کی موٹی پر باغ میں چڑھا دیے  
ہائے جی کے سودے میں روز کا ہے ہنگامہ  
چوک سے عناصر کے ہر دکان اٹھا دیے

عشق دونوں طرف سے ہوتا ہے کیوں مجھے ایک بات سون لانی  
سراج قدر اول کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں دواسی شاعری کے ایسے  
عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دلچسپی سے پڑھے جالیں  
گئے بلکہ وہ اردو زبان کے کالج کا جزو لاینفک بن گئے ہیں ۔ سراج نے اردو شاعری  
کو ایک نیا معیار دیا اور عشقہ شاعری کی روایت کو ولی سے لے کر میر تک  
چننا دیا ۔ ولی اگر چوس کی طرح ہمہ گیر ہیں تو سراج انگریزی شاعر لینگ لینڈ  
(Lang Land) کی طرح اردو شاعری میں مخصوص عشقہ روایت کے بانی ہیں ۔

سراج اورنگ آبادی کی ولایت پر سارے شہر میں سوگ منایا گیا ۔ ولایت کے  
وقت ان کی بزرگی کی شہرت دور دور تک پہنچ چکی تھی اور شاعری کا ڈنکا ہر  
طرف بج رہا تھا ۔ خاصی تعداد میں ان کے شاگرد موجود تھے جن میں ضیاء الدین  
پروالہ ، مرزا محمود خان تار ، جد عطا ضیا ، مرزا مغل کمر ، لالہ جے کشن بیجان ،  
میر سیدی متین معروف ہیں ۔ اس زمانے کے اہم لوگوں نے ان کی تاریخ ولایت  
کے قطعات لکھے جن میں میر غلام علی آزاد ہانگراسی ، میر اولاد جد خان ڈکا ،  
ضیاء الدین پروالہ اور لچھسی لرائن شفیق کے نام قابل ذکر ہیں ۔ سراج کی ولایت پر  
ان کے معاصر شاہ قاسم علی قاسم نے بھی اظہارِ المومس کرتے ہوئے لکھا :

شاہ قاسم علی ہزار المومس یار ہمدرد اولہ گئے وو سراج

شاہ قاسم علی قاسم ، جن کا انتقال بارہویں صدی کے اواخر میں ہوا ، ایک  
ہرگو شاعر تھے ۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ولی اور سراج کے بعد روایتِ ریختہ نے  
کتنی ترقی کی ، قاسم کے دیوان کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے ۔ قاسم کے زمانہ  
حیات میں دکن کے معروف شعرا ایک طرف اور شہابی ہند کے آبرو ، حاتم ،  
آرزو ، یک رنگ ، ناجی ، مظہر جالبانان وغیرہ دوسری طرف نظر آتے ہیں اور  
دونوں گروہ اب ایک زبان ہو رہے ہیں ۔ اب گجرات میں بھی معیار سخن وہی ہے  
جو دکن اور شہال میں ہے ۔ ریختہ کے سلسلے میں شاعروں کی تعلیم سے ویسی ہی  
خوشی کا اظہار ہو رہا ہے جیسے کوئی تلاش کرنے والا لیا ملک دریافت کر کے  
خوش ہوتا ہے ۔ اب ریختہ کے شاعر کی آواز سارے برعظیم میں گونج رہی ہے ۔  
لارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے اور اب برعظیم کی تہذیب اس زبان کی طرف  
وجہ کر رہی ہے جسے اس نے اسی سرزمین پر اپنی صدیوں کی تخلیقی صلاحیتوں  
سے ہال ہوس کر بڑا کیا تھا ۔

شاہ قاسم کے دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن و شہال میں ایک  
ہی زمین میں غزلیں کہنے کا رواج بڑھ رہا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ  
ریختہ کی شاعری اب ملک گیر سطح پر پھیل گئی ہے ۔ قاسم کے دیوان میں جالبانان ،  
آبرو ، حاتم ، آرزو ، لبابان اور یقین کی غزلوں کی زمینی صاف دکھائی دے رہی  
ہیں ۔ الرات کے اس اختلاط نے شاعری میں نئی قوتوں اور نئے حوصلوں کے امکانات

۱۔ دیوان شاہ قاسم : مرتبہ سطاوت مرزا (غیر مطبوعہ) ، غزولہ انجمن ترقی اردو  
پاکستان ، کراچی ۔

کو روشن کر دیا ہے۔ شاہ قاسم کے کلام سے کسی خاص رنگِ سخن کا پتا نہیں چلتا۔ وہ ولی یا سراج کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں بلکہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ ان کی خوبی، جو اس کا شوق نے لکھا ہے، یہ ہے کہ ”مضامین صاف و شستہ میں جوید و شعر را بہ نہایت خلوت می گوید“۔ ان کے دیوان میں محض دو ترجیع بند بھی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی مشابہ کیفیات میں سطحیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ شدتِ اثر اور قوتِ اظہار جو ولی یا سراج کے ہاں ملتی ہے، قاسم کے ہاں نہیں ہے۔ تصوف کے مضامین بھی جنسے سے غاری ہیں؛ مثلاً یہ تین شعر دیکھیے:

ذات کے طالب کو برگزگفتگو سے کام لیں  
زابدوں کو ہو مبارک کمپہ و باسن کو دیر  
جو آپ خوش تو جہاں خوش یہ بات ہے مشہور  
ہے اپنے دم سے رفیق آشنا پرادر خوب  
بت دل کسی کا توڑ، مروت اسی میں ہے  
رکھ خاطر آشنا کی، محبت اسی میں ہے

جہاں ایک ”اوپری پن“ اور بغیر جذبے کی شاعری کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں شعر دل کے نہاں خانے سے نہیں نکل رہا ہے بلکہ مضمون بالذہن کی کوشش میں علمِ عروض کا سہارا لیا جا رہا ہے:

دل سمھارا مجھ سے گر بزار ہے خوش رہو میرا بھی اقدار ہے  
میں جس کو دل دیا سو وہ دشمن ہوا مرا  
قاسم میں کیا کروں یہ زمانا بھلا نہیں

لنک چلنا ادا میں مسکراتا یہ خوبی کسی میں ہے بارو پٹانا  
کفرِ انوس اوس کا ہے قیامت اڑا دینا ہے ظالم تالیوں میں  
اوس کا کل نے دل لپٹا ہے کیا ہلائی گئی ہیں سو پر ہے  
ہمارا طفل دل کرتا ہے شوخی سخن اس کو ذرا آنکھیں دکھانا  
ساری شاعری کا زور محاورے، ضرب المثل اور ایہام پر ہے جن سے شاعری میں  
شوخی پیدا کرنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ ایسا شعور ہوتا ہے کہ شاعری ایک  
ٹھنڈول یا ایک ”سزبدار“ مشغلہ بن گئی ہے۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے،

وہ صاف ہو کر سارے برعظیم میں ایک ہی سطح پر آ گئی ہے۔

اس دور میں متعدد شعرا دائرِ سخن دے رہے ہیں۔ عارف الدین خان عاجز (م۔ ۱۱۷۷ھ/۱۷۶۳ع) بھی ہیں کہ اپنے ایہام کی وجہ سے اور لچھمی لڑان شاہی (م۔ ۱۱۷۳ھ/۱۸۰۸ع) بھی کہ اپنے تذکروں اور تاریخ گوئی کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔ لیکن اب جہاں جالی آخروں کے ذکر کرو گے؟ تاریخ میں تو صرف انہی لوگوں کا ذکر ہو سکتا ہے جو روایت کے اصل دھارے پر چہ رہے ہیں۔ اور یہ لوگ جو اصل دھارے سے دور یا الگ ہیں یا صرف ”نفل“ اور ”تکرار“ کے ذریعے ادب و شاعری کا تبرک تقسیم کر رہے ہیں، ان کا ذکر تذکرہ نویسوں پر چھوڑ دو کہ یہ ان کا کام ہے اور تم آگے بڑھو۔



ملنے چلنے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو رہا ہو یا دہلی، شمالی ہندوستان، دکن اور گجرات میں۔ یہ زبان ہر زبان سے مل کر شیر و شکر ہو جاتی ہے اور ایک ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جو انہی حالات میں پیدا ہونے والی کسی دوسرے علاقے کی زبان سے مشابہ ہوتی ہے۔ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ اپنے اندر جذب کرنے کی ایسی صلاحیت ہے کہ جو لفظ اس کے مزاج کے نظام کشش میں آتا اسی کا ہو رہا۔ اس میں جدید ہند آریائی زبانوں میں سے کم و بیش ہر ایک کی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے بڑھانے اور اس کے اظہار کو وسیع تر کرنے میں مدد کر سکیں۔ اس زبان نے ہر عظیم کی ساری جدید ہند آریائی زبانوں کی ان خصوصیات کو اپنا لیا جن میں ملک گیر سطح پر تصترف میں آنے کی صلاحیت موجود تھی۔ محمود شیرانی اسے پنجاب کی زبان کہتے ہیں۔ سندھی اور سرائیکی والے اس کا سولد و منشا سندھ و ملتان کو قرار دیتے ہیں۔ گجرات والے اس کی جائے پیدائش گجرات کو بتاتے ہیں۔ دکن والے اسے اپنی زبان کہتے ہیں۔ دہلی والے دہلی کو اس کا سولد بتاتے ہیں۔ یو۔ پی والے اسے کھڑی بولی سے منسوب کرتے ہیں۔ محمد حسین آزاد اس کا رشتہ نانا برج بھاشا سے جوڑتے ہیں۔ برہانی، راجستھانی اور اودھی اور اردو ساکھی والے اسے اپنے اپنے علاقوں سے ملاتے ہیں۔ اس انداز فکر کا سبب یہ ہے کہ قدیم زمانے سے وہ زبان جو ہندی، ہندوی، گجری، دکنی وغیرہ کے نام سے پکاری جاتی رہی اور دور جدید میں وچند، اُردو، معلی، اُردو اور ہندوستانی کے نام سے موسوم کی جاتی رہی، وہ ہر عظیم کی ساری زبانوں کے (ریاضی کی اصطلاح میں) "عاد اعظم مشترک" کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا تجربہ ہمیں اُس وقت خاص طور پر ہوا جب "دیوانِ حسنِ شوق" مرتب کرتے وقت حسنِ شوق کی ایک مشنری "سیزانی نامہ" کے ابتدائی سوشلزم ہم نے پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو، گجراتی، مراٹھی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیے اور ان سے اپنی اپنی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لیے کہا۔ فارسی، عربی، ترکی اور ہندوی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا تھا جسے ہم خالص اُردو کا لفظ کہہ سکیں۔ یہی عمل صرف و نحو کی سطح پر ہوا۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعوے کرتے تھے۔ اس تجربے کو بڑھا کر اگر ہر عظیم پاک و ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو یہی نتیجہ نکلتا۔ غرض کہ اس زبان میں آریائی و دراوڑی الفاظ و اصول قواعد بھی موجود ہیں اور سامی و تورانی بھی۔ لیکن سب

## اختتامیہ

اس جلد کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ زبان جسے آج ہم ردو کے نام سے پکارتے ہیں، ایک ایسی زبان ہے جو سارے ہر عظیم پاک و ہند میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عہد حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق رابطے کی واحد مشترک زبان ہے اور قومی و ملک گیر مسائل پر اظہار خیال کے لیے یہی زبان استعمال میں آتی ہے۔ اس زبان کی تاریخ ہر عظیم میں مسلمانوں کی آمد کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے جسے وہ اسی سر زمین سے اٹھا کر سینے سے لگاتے ہیں اور اپنی زبانوں کے الفاظ ملا کر، اپنی فکر، تخلیقی صلاحیت اور نظام خیال کی توتوں سے سہارا دے کر ہر عظیم پاک و ہند کے ایک کوٹے سے دوسرے کوٹے تک پھیلا دیتے ہیں۔ اور جتنی طرح فتوحاتِ ایران کے زمانے میں فارسی زبان کو ایک رسم الخط دیا گیا اسی طرح اسے بھی ایک رسم الخط دے دیتے ہیں۔ "بولی" ہے "زبان" بنتے کے عمل سے گزر کر صدیوں بعد جب یہ بڑی ہوتی ہے تو ادب کا تخلیقی عمل آہستہ آہستہ سر نکالتا ہے۔ کبھی اس زبان کے الفاظ خود فارسی "عبارت" میں اظہار کو سہل بناتے ہیں جس کی مثالیں مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع) کے دیوانِ فارسی اور اسیر خسرو (م - ۴۲۵/۱۳۲۵ع) کے فارسی کلام میں بھی ملتی ہیں اور تاریخ فیروز شاہی، ابنِ اکبری اور ذخیرۃ العوائد میں بھی۔ کبھی صولیاے کرام اپنی بات عوام تک پہنچانے کے لیے اسے استعمال میں لا رہے ہیں اور کبھی کبیر داس جیسے ہومس شاعر اور گٹرو نالک جیسے، صلح اپنے فکر و خیال اور فلسفہ حیات کو سارے معاشرے میں عام کرنے کے لیے اسے وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں۔ جہاں کہیں مختلف بولیاں بولنے والوں کو اپنی بات ایک دوسرے تک پہنچانے کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہ زبان از خود نمودار ہو جاتی ہے۔ اس لیے یہ زبان ہمیں کم و بیش سارے ہر عظیم میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتی ہے۔ اس زبان کا سولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں "مختلف الزبان" لوگ آپس میں مل جل رہے ہیں۔

اس حد تک اور اس توازن سے ملے جلتے ہیں کہ اس کی توتّر اظہار کو بڑھانے میں اور مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ برہم عظیم کی اسی لسانی وحدت اور کم و بیش ساری زبانوں کے عاد اعظم مشترک کا نام ”اردو“ ہے۔

مختلف زمانوں میں اس کے مراکز بدلتے رہے۔ جیسا کہ اس جلد کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا، چلے سارے شمال میں اس نے رنگ جایا۔ پھر ایک خاص زمانے میں گجرات اس کا مرکز رہا اور وہاں سے اکبر کی فتح گجرات (۱۵۱۹ء) کے بعد یہ مرکز دکن پہنچ گیا جہاں چھٹی دور سلطنت میں یہ زبان چلے ہی جڑ بکڑ چکی تھی۔ اورنگ زیب کی فتوحات دکن نے جب شمال اور جنوب کو ملا کر ایک کر دیا تو ایک نیا معیار زبان و ادب، جسے اس زمانے میں اور پھر بعد تک ”ریختہ“ کے نام سے پکارا جاتا رہا، وجود میں آ گیا۔ ولی دکن کے بعد اس کا لہجہ مرکز دہلی قرار پایا۔ اب شمال نے دکن کی روایت ادب سے لبس ہا کر اپنے خون جگر سے اسے سینچا اور اس میں شعر و ادب کے نئی بہا جواہر پاروں کا اضافہ کیا۔ روایت کے دھارے کے راستوں کو اس جلد کے ایک ساتھ مطالعے سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ جلتے اس زبان کی روایت نے دیسی عناصر سے دل کھول کر استفادہ کیا۔ ہندی زبانوں کے الفاظ، تلمیحات، اسطور، علامات، تشبیہات اور اصناف و اوزان کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں سے وہ سارا رس نچوڑ لیا جو نچوڑا جا سکتا تھا۔

شمال میں امیر خسرو سے لے کر شاہجہان کے دور تک یہی اثرات کارفرما رہے ہیں۔ دکن میں ”کدم راؤ ہدم راؤ“ والے نظامی سے مہراں جی شمس العشاق تک اسی ہندی روایت کا عمل دخل رہتا ہے۔ گجرات کا ادب شروع سے ہندی روایت کے زیر اثر رہتا ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ فارسی اثرات کی جوت ہلکی سی جھلک شاہ علی جیوگم دہنی کے ہاں محسوس ہوتی ہے اور پھر خوب بھ چشتی فارسی اصناف، بھور اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اثرات بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گھڑو (۱۶۰۳ء/۱۶۲۷ء) کے دور تک باقی رہتے ہیں۔ جگت گھڑو کی تصنیف ”کتاب نورس“ گہرے ہندی اثرات کا اظہار کرتی ہے۔ عیدل کے ”ابراہیم اسد“ میں ہندی اثرات دہنے شروع ہوتے ہیں اور فارسی اثرات نمایاں ہوتے ہیں۔ فارسی و ہندی اثرات کی یہ کشمکش صنعتی، مقیمی، شاہی، لبرتی اور باشمی کے ہاں جاری رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، اس روایت کا رنگ بدلتے رہتے ہیں۔ بھور و اصناف کو عیدل کے ”ابراہیم اسد“ کے بعد سے فارسی ہو جاتے ہیں لیکن بیجاپوری اسلوب کے

بطن میں ہندی طرز احساس اور ذخیرۃ الفاظ آخر وقت تک زندہ و باقی رہتے ہیں۔ ادھر گولکنڈا میں فارسی اثرات شروع ہی سے نمایاں ہیں لیکن یہاں بھی ہندی اثرات بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ خود بھ تلی قطب شاہ کے کلیات میں، جہاں فارسی اثرات، اصناف و بھور اور ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ و لہجہ اس کے رنگ معنی کو نکھار رہے ہیں، وہاں ہندی اسطور، روایت اور ذخیرۃ الفاظ کا رنگ بھی چوکھا ہے۔ وجہی کی مثنوی ”قطب مشتری“ میں بھی یہ اثرات موجود ہیں۔ غواصی کی ”سف الملوک بدیع الجبال“ میں بھی یہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن وجہی کی ”سب رس“ میں فارسی لہجہ گہرے ہو جاتے ہیں اور عبدالقہ قطب شاہ کے طویل دور حکومت میں فارسی روایت ادب کی واحد روایت بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی ”زمین“ اب بھی ہندی ہی رہتی ہے۔ اس روایت کو جانے میں اورنگ زیب کی طویل مہارت دکن نے بہت مدد کی۔ مغلوں کی زبان فارسی تھی اور خود شمال کی اردو پر فارسی الفاظ کا اثر گہرا تھا۔ مغلوں کی فتوحات کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات بڑھنے لگے اور شمال کی زبان نے جنوب کی زبان پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ فاتح نے مفتوح کی زبان کو متاثر کیا تو مفتوح تہذیب نے فاتح تہذیب کے بطن میں اپنی ادبی روایت اور طرز احساس کو ہوسٹ کر دیا۔ فاتح و مفتوح تہذیب کے اسی سنگم پر ولی دکن کی آواز نے سب کو لہوٹ کر دیا۔ ولی نے قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو اپنے تصرف میں لا کر نکر و اظہار کی سطح پر ایک نیا معیار قائم کیا جو ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نئی سطح تھی جہاں شمال، جنوب اور سارے برہم عظیم کے تخیلی ذہنوں کی آرزوئیں تکمیل پا رہی تھیں۔ ولی کا یہ معیار ریختہ اتنا مقبول ہوا کہ سورت کے عبدالولی عزلت، دکن کے داؤد و سراج، گجرات کے ہوسف زلیخا والے امین، پنجاب کے ناصر علی سرہندی اور شاہ مراد، حندہ کے میر محمود صابر، سرحد کے عبدالرحمن بابا، بہار کے عبدالقادر بدیل، دہلی کے ناز، جعفر زلی، آبرو، شاہ حاتم، کرناٹک کے شاہ تراب، مدراس کے بھ باقر آگاہ اور برہم عظیم کے طول و عرض، میں چھوٹے بڑے سب شاعروں نے اس نئے معیار کو واحد ادبی معیار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ولی کا یہی کارنامہ ہے کہ اس نے فارسی روایت کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک طرف معاشرے کی اس خواہش کو بھی پورا کر دیا کہ وہ فارسی روایت کو اپنانے رکھنا چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ اس مشکل کو بھی حل کر دیا کہ فارسی میں اپنی تخیلی قوتوں کا اظہار نئی لہجہ کے لیے دشوار ہو گیا تھا۔ اس طرح ولی نے اردو زبان و ادب کے ارتقا کو جدید دائرے



میں داخل کر دیا اور فارسی روایت کو ایک لیا عروج دے کر اچھے اردو زبان و ادب کا مفکر بنا دیا۔ اسی روایت زبان و ادب کے لروغ کی وجہ سے لصرق ، جو ولی دکنی ہے بڑا شاعر تھا ، ٹکسال باہر ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرا اور ولی دکنی کا نام آج بھی اسی طرح زندہ ہے ۔

قدیم ادب انہی افرات اور روایت کے آثار چڑھاؤ ہے عبارت ہے اور قدیم روایت کی لہروں کا بیچ و تاب الہی رجحانات کی عکاسی کرتا ہے ۔ مردہ یا ناکارہ روایت کو چھوڑ کر ، عصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق ، زندہ طرز احساس کو اپنانا ہمیشہ سے تخلیقی ذہنوں کا شیوہ رہا ہے ۔ یہ لونی ہوتا آیا ہے اور لونی ہوتا رہے گا ۔

☆ ☆ ☆

ضمیمہ

پاکستان میں اردو

میں اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”غزلیوں کے قبضے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ ہانسی، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے، بلکہ یوں کہیے دہلی کے قریب تک پہنچے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے مثال کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے، انہوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی، ایک ناقابل قبول خیال ہے۔۔۔ قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں۔۔۔ دہلی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا۔۔۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا۔۔۔ لغتوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی، اگر ہم کو اس کے نمونے دیکھنا ہیں تو قدیم دکنی اردو کے ادبیات دیکھنے چاہیے۔“

سو فی کبار چٹرجی نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے کہ :

”پنجابی مسلمان جو ”ترک الفان قاضی کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولنے آئے تھے جو دہلی کے شاہی اضلاع اور

## پنجاب اور اردو

”اردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر مسالہ ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں بھی کچھ پرانا مسالہ موجود ہے۔ اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہوگئی تو مؤرخ اردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے۔“  
(ماخوذ از مکتوب علامہ اقبال، ۷ مئی ۱۹۲۵ء)

(۱)

قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اس کے آثار چٹھاؤں کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔ شاہی ہند، گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے اہل پنجاب کی خدمات اور زبان اردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جگہ میں جا بجا کیا ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ، آہنگ، تلفظ اور محاورہ شروع ہی سے اردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اردو کو اہل پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر پالا ہوا اور بڑا کیا ہے۔ اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید جیسے۔ تاریخ گواہ ہے کہ شاہی سے جو لوگ دکن، گجرات اور مالوہ کی طرف گئے اور وہ لوگ بھی جو دہلی میں آباد ہوئے، جن میں بادشاہوں سے لے کر ”واہی“ ہمیشہ اور دوسرے سب طبقوں کے لوگ شامل تھے، پنجاب و ملتان و سرحد کی طرف سے آ کر برہمچاری کے طول و عرض میں پھیلے تھے۔ اسی لیے پنجاب اور اردو کے تعلق کو دیکھنے کے لیے نہ صرف ان مشاہیر کی خدمات کا جائزہ لینا ہوگا جو ساری عمر پنجاب میں رہے بلکہ ان کا بھی جو پنجاب سے جا کر سارے برہمچاری کے طول و عرض میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھاتے رہے۔ پروفیسر محمود شیرانی اپنی ”محرکۃ الکرا تصنیف ”پنجاب میں اردو“

۱۔ پنجاب میں اردو : از حافظ محمود شیرانی، کتاب نما لاہور، طبع سوم

ص ۵۶ - ۵۷ -

۲۔ ایضاً : ص ۶۷ -

۳۔ ایضاً : ص ۷۰ -

شمال مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے نقش و نگار کو بنائے منوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔<sup>۱</sup> قدیم دکنی اور گجبری ادب میں یہ اثر اس لیے واضح اور نمایاں ہے کہ انہی مختلف لہجے، مختلف اثرات اور الفاظ و آہنگ مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں۔ جب یہ اثرات ایک وحدت بن کر مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان کی یہ مخصوص شکل، آہنگ اور لہجہ کن کن اثرات سے مل کر بنا تھا۔

تاریخ شاہد ہے کہ پنجاب و سرحد کے علاقے ہی وہ علاقے ہیں جو ہمیشہ سے فاتحین برعظیم کی گزرگاہ رہے ہیں اور یہی وہ علاقے ہیں جہاں مسلمانوں کا واسطہ سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی سطح پر یہاں کے باشندوں سے بڑا جن میں بودھوں اور ہندوؤں کے علاوہ دوسری اقوام بھی شامل تھیں۔ اہل اسلام سندھ میں پہلی صدی ہجری میں آ گئے تھے جن کے اثرات کا مطالعہ ہم ”سندھ میں اردو“ کے تحت آئندہ باب میں کریں گے۔ لیکن مسلمانوں کی آمد کا اصل و حقیقی راستہ یہی تھا جس کے اثرات اس برعظیم کی آئندہ تاریخ پر گہرے پڑے۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں دو تہذیبیں، دو تمدن اور دو عقیدے ایک دوسرے سے ملے اور پھر یہ اثرات سارے برعظیم میں پھیل گئے۔ ۵۳۶ء/۹۷۷ء میں الہنگین نے سرحد و پنجاب کے کوہستانی علاقوں پر حملہ کیا اور اس کے بعد اس کے جانشین سلطان سبکتگین نے ۵۴۸ء/۹۸۸ء میں جے پال کے حملے کے جواب میں حملہ کیا اور اسے شکست دے کر لغمان سے پشاور تک کے علاقے پر قبضہ کر کے اپنی حکومت کی بنیاد ڈالی۔ سلطان سبکتگین کے بعد محمود غزنوی نے ۹۰-۱۰۰۰ء اور پھر ۳۹۱ء/۱۰۰۱ء میں حملہ کر کے پنجاب کو فتح کر لیا اور ۴۰۵ء/۱۰۱۴ء میں اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ اس کے بعد ۵۸۸ء/۱۱۹۲ء تک آل غزنہ یہاں حکومت کرتے رہے۔ دہسی باشندوں کی ایک بہت بڑی تعداد نے یہیں سب سے پہلے اسلام قبول کیا اور ایک کثیر تعداد میں ترک، افغان، ابرق اور دوسری مسلم اقوام بھی سب سے پہلے اسی علاقے میں آکر مستقر آباد ہوئیں۔

۱۔ انڈو آریئن اینڈ ہندی : ایس۔ کے۔ چٹرجی، ص ۱۶۸-۱۶۹، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی، گجرات، ۱۹۴۲ء۔

لاہور اسی ”نئے کلہر کا ابتدائی مرکز تھا“۔

تہذیبی اور سیاسی سطح پر اس وقت یہ معاشرہ ایک متحدہ معاشرہ تھا۔ مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیب، عقیدہ، زبان اور معاشرت نے اس میں عملی حرکت پیدا کر دیا؛ اسی کے ساتھ مسلمانوں کے الفاظ یہاں کی زبانوں میں شامل ہونے لگے اور رفتہ رفتہ ایک ایسی مخلوط و مشترک زبان وجود میں آنے لگی جسے سہولت اور ضرورت کے لیے دونوں قوسیں استعمال کرتی تھیں۔ آنے والے مسلمان ہندوؤں کے الفاظ صحیح تلفظ و لہجہ سے ادا نہیں کر سکتے ہوں گے۔ اسی طرح ہندو عربی اور فارسی کے الفاظ اپنے مخصوص صوتی نظام کے مطابق ادا کرتے ہوں گے۔ اور چونکہ ایک دوسرے کے الفاظ کا استعمال اس دور کی معاشرتی ضرورت تھی اس لیے لفظوں کی یہ بکثری ہوئی شکل عام و سروح ہو کر ایک نئے روپ میں ڈھل گئی ہوگی اور یہی اردو کی ابتدائی شکل ہوگی؛ یہی ایک ایسی زبان جس میں اس علاقے کی مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے سے گفتگو کرتے ہوں گے۔ مسعود سعد سلمان (م- ۵۱۵/۱۱۲۱ء) کا ”دیوان ہندی“ اس دور کی اسی مروجہ و عام زبان میں ہوگا۔ اگر یہ دستاویز ہو جاتا تو لسانی مسائل کی بہت سی کٹھیاں سلجھ جاتیں اور اردو زبان کے ارتقا کی گم شدہ کڑیاں مل جاتیں۔ اسی کے پھر نظر شیر علی خان سرخوش لکھتے ہیں کہ ”اردو زبان کی نہایت ابتدائی شکل و صورت پنجابی ہی ہے“۔ اور ”اردو نے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے“۔ پنجابی کے بارے میں ہنلت برجموہن داتا تریہ کہتی مرحوم کا یہ خیال بھی قابلِ توجہ ہے کہ ”پنجابی کے بارے میں دو خاص باتیں ذکر کے قابل ہیں؛ ایک تو یہ کہ شورشینی ہر اکثرت کے آثار جس قدر پنجابی میں پائے جاتے ہیں اور آج تک موجود ہیں، اتنے کسی اور زبان میں نہیں پائے جاتے۔ اور دوسرے یہ کہ غیر ملکی الفاظ سے میان نوازی کا پرتاؤ سب سے پہلے اس کے حصے میں آیا۔“

یہ میان نوازی پنجاب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ صدیوں سے جو قومیں یہاں آئیں، نہ صرف ان کی تہذیب و تمدن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب

- ۱۔ کہنہ : از برجموہن داتا تریہ کہتی، ص ۲۲، مکتبہ معین الادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۰ء۔
- ۲۔ تذکرۂ اعجاز سخن : حصہ اول، صفحہ ۲، سلسلہ ستم ظریف ہکڈپو، لاہور۔
- ۳۔ ایضاً، صفحہ ۸۔
- ۴۔ کہنہ : ص ۵۷۔

میں صراحت کرتے گئے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی جان کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے۔ اردو کی آمد سے پہلے دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل جان آباد تھے۔ ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اردو میں موجود ہیں؛ مثلاً ”منڈی“ پنجابی اور اردو میں سر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح ”کٹھری“ پنجابی میں کٹھن بمعنی کبر آج بھی مستعمل ہے۔ قدیم اردو میں ”کٹھر“ انہی معنی میں استعمال ہوتا تھا لیکن اب اردو میں ”کٹھر“ صرف جانور کے پاؤں کے لیے مخصوص ہے۔ منڈی لفظ ”پیڑھی“ بمعنی نسل آج بھی پنجابی اور اردو میں مستعمل ہے۔ ”سندرا“ بمعنی ’ہالی‘ پنجابی اور اردو میں آج بھی استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح ’منڈی‘ میں ’چسولا‘ پنجابی میں ’چٹھا اور اردو میں ’چولہا‘ ہے۔ کاجر (کاجل) ، لہلہ ، بھٹی ، تصلا ، چوٹی ، پیندا وغیرہ منڈی الفاظ آج بھی پنجابی و اردو میں عام و مستعمل ہیں۔ تلاش کرنے سے ایسے الفاظ کی طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔

اسی طرح یونانیوں کے دور حکومت میں یونانی اثرات بھی پنجابی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں؛ مثلاً یونانی الفاظ کانون ، دہتر ، بلکم ، تابو ، کٹری وغیرہ پنجابی میں کٹون ، دہتر ، بلکم ، تابوت اور کٹڑی کی شکل میں اور اردو میں قالون ، دتر ، بلقم ، تابوت ، کٹڑی (لڑکی) کی شکل میں آج بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اہل پنجاب کی زبان میں ساکا ، کشان ، گوجر ، جاٹ اور ’ہن اتوام کی زبان کے الفاظ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ اثرات جتنے گہرے اور کثرت سے تھے اسی لحاظ سے زبان و تہذیب کا ڈھانچا بھی بدلتا گیا۔ مسلمانوں کے اثرات گہرے اور دور رس تھے جنہوں نے اس تہذیب اور زبان کو ایک نیا روپ عطا کیا۔ جب مسلمان اس علاقے سے نکل کر ہر عظیم کے طول و عرض میں پھیل گئے تو ان کی یہی عام مشترک رابطے کی زبان نئے علاقوں کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کر رہی ہوئی ان کی توحلت کے ساتھ ہر عظیم میں پھیلی جلی گئی۔ اس زبان کا اثر دیکھنا ہو تو قدیم اردو کے ابتدائی نمونے دیکھیے۔ آپ کو دونوں زبانوں میں گہری مماثلت و مشابہت کا احساس ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جیسے جیسے پچھلے کی طرف چلتے جائیے ، اس اثریت کا احساس بھی بڑھتا جائے گا۔ آج جب اردو زبان کا معیار اور کینڈا ، قرر ہو گیا ہے اور مختلف اثرات مل کر ایک جان ہو گئے ہیں ، اس

۱۔ علاقائی ادب ، مغربی پاکستان : جلد اول ، ص ۲۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور۔

اولین تعلق کو محسوس کرنا خاصا مشکل ہو گیا ہے۔ لیکن قدیم دکنی اور پنجابی کے تلفظ ، لہجہ ، افعال ، ضائر ، ذخیرۃ الفاظ ، علامت فاعل ”نے“ کا نہ پایا جانا اور جملوں کی ساخت کے مطالعے سے اس بات کی آج بھی تصدیق ہو سکتی ہے۔ اس صدی کے اوائل میں ، جب اہل پنجاب اس بات کا دعویٰ کر رہے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور اہل زبان اس دعوے کو تسلیم کرنے میں پس و پیش کر رہے تھے ، اس وقت تک قدیم اردو کے وہ غطوطات سامنے نہیں آئے تھے جو ۱۹۲۰ء کے بعد شائع ہونے اور جن کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ پنجاب کا اردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے۔ بیٹی بیاہ کر کہیں چلی جائے لیکن ماں اور بیٹی کا اولیٰ رشتہ اسی طرح قائم رہتا ہے۔ اور چونکہ ماں کبھی ڈالنی نہیں بن سکتی اسی لیے اردو اور اہل پنجاب کا یہ رشتہ لانا آج بھی اسی طرح قائم ہے۔ پنجاب کے مسلمانوں نے اس سطح پر ہمیشہ قومی لفظ نظر کا ثبوت دیا اور کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔ ۱۹۰۸ء میں جب ڈاکٹر پرتول چندر چٹرجی والس چانسلر پنجاب یونیورسٹی نے سالانہ جلسہ تفسیر اعلانات مختلف ۲۲ دسمبر ۱۹۰۸ء کی افتتاحی تقریر میں یہ ٹیویز پیش کی کہ صوبہ پنجاب کے مدارس میں اردو کے بجائے پنجابی زبان کو رائج کیا جائے تو علامہ اقبال ، علی امام ، منشی محبوب عالم ، منشی سراج الدین اور دوسرے اہل علم اس تحریک کے خلاف ببرد آزما ہو گئے اور اسے ناکام بنا دیا۔ اس دور

۱۔ یہ بحث ہمیں اس صدی کے اوائل میں بہت سے رسالوں اور اخباروں میں ملتی ہے۔ ”غزنو“ لاہور ۱۹۰۳ء میں یہ بحث شروع ہوئی اور مختلف اوقات میں ۱۹۱۹ء تک جاری رہی۔ ”سول اینڈ میٹری گزٹ“ ۱۵ جنوری ۱۹۰۵ء اور ”اردوئے معلیٰ“ نے بھی اس بحث میں حصہ لیا۔ ”بیدہ اخبار“ لاہور میں برسوں یہ بحث چھڑی رہی اور اہل پنجاب نے دعویٰ کیا کہ ”اردو زبان در اصل منجھی ہوئی پنجابی زبان ہے۔ اس کے افعال عموماً پنجابی میں مگر ٹیویز سے انہیں تبدیلی کے ساتھ استعمال میں لائے گئے ہیں“ (بیدہ اخبار ، ۲۵ مارچ ۱۹۰۹ء ، ص ۳)۔ بحوالہ ”پنجاب میں اردو“ از عہد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰ ، سالانہ ”غزنو“ لاہور ۱۹۶۹ء۔

۲۔ حیدر آباد دکن میں دکنی غطوطات کی اشاعت کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۲۰ء کے بعد سے شروع ہوا۔

۳۔ پنجاب یونیورسٹی کیلبر ۱۹۰۹ء - ۱۹۱۰ء ، ص ۵۱۵ - ۵۲۸ ، بحوالہ پنجاب میں اردو ، عہد اکرام چغتائی ، ص ۳۷۰۔



کے اخبار اور رسالے اس بات کے شاہد ہیں۔

مرخوش نے ۱۹۲۳ء میں "تذکرۂ اعجاز سخن" اسی نقطہ نظر سے مرتب کیا اور اس ساری بحث کے لیے راہ ہموار کر دی جسے ۱۹۲۸ء میں پروفیسر محمود خان شیرانی نے اپنی تصنیف "پنجاب میں اردو" میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھا۔ مرخوش نے اس بحث سے یہی نتیجہ نکالا تھا کہ "اردو سے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے"۔<sup>۱</sup> "بلت کینی بھی طویل بحث کے بعد اس نتیجے پر پہنچے اور کہا کہ "اردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی"۔<sup>۲</sup> شیرانی نے بھی تاریخی اور تہذیبی و لسانی دھاروں کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا کہ "اردو اور پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیر اثر طیار ہوا ہے"۔<sup>۳</sup> آئیے اب نکلے ہاتھوں ان عوامل کو ابھی دیکھتے چاہیں جن کی بنا پر ایک ایسی تہذیبی و لسانی فضا تیار ہوئی جس میں اردو زبان کی نشو و نما کے لیے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) پنجاب ، جس کا نام بھی مسلمانوں کا رکھا ہوا ہے ، ہمیشہ سے مختلف اقوام کی آمیج کہ یا راہنما رہا ہے ؛ اس لیے اس علاقے کی زبان پر دوسرے علاقوں کی زبان کے مقابلے میں ، سب سے زیادہ بیرونی الفاظ سب سے پہلے داخل ہو کر جزو زبان بن گئے ۔ دراوڑوں سے پہلے کی سنٹا قوم سے لے کر مسلمانوں کی آمد تک یہ سلسلہ ہمیشہ اور مسلسل جاری رہا ہے ۔ اسی لیے یہاں کے لوگوں میں جذب و قبول ، مہمان نوازی ، کھلے دل سے لٹی باتوں اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا رجحان زیادہ رہا ہے ۔

(۲) مسلمانوں کی آمد سے جہت پہلے جو مشترک زبان یہاں رائج تھی اس میں مختلف زبانوں کے اثرات نے ایک ایسی لسانی شکل پیدا کر دی تھی جسے مختلف اقوام آسانی سے استعمال کر سکیں ۔ یہ بلت قرین لباس ہے کہ آج کی طرح اس وقت بھی مختلف علاقوں کے لوگ مختلف بولیاں بولتے ہوں گے لیکن مختلف علاقوں کے درمیان رابطے

۱۔ تذکرۂ اعجاز سخن : حصہ اول ، صفحہ ۸۰۔

۲۔ کیفیہ : ص ۵۹۔

۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۱۴۔

کے لیے ایک ایسی زبان استعمال میں آتی ہوگی جسے سب علاقوں کے لوگ سمجھنے اور بولنے ہوں گے۔ یہ زبان ہمیں یہاں کے مذہبی مبلغ استعمال کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مذہبی مبلغ ہودہ مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اس مذہب کے زوال کے ساتھ ہی ان کے خیالات پر ہندو ہو گئے کا اثر جہت نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ مذہبی مبلغ "سدمی" کہلاتے تھے۔ بابا گورکھ ناتھ الہی مدھوڑوں میں سے ایک تھے اور ناتھ پنتھوں اصولوں کی تبلیغ کرتے تھے۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتھوں کا زور تھا اور نمک کی چاڑیوں کے قریب بالا ناتھ جوگی کا مٹھ ان کا مرکز تھا۔ گورکھ ناتھ کا زمانہ برہمپوری راج کے عہد سے کچھ بعد کا زمانہ ہے۔ ان کے خیالات پر اسلامی فکر کا گہرا اثر ملتا ہے۔ یہ لوگ مورتی بوجا کے خلاف تھے ، مذہبی رسوم کو برا سمجھتے تھے ، ظاہر پرستی کے خلاف تھے اور ذات پات کو برا سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک ایشور ایک تھا اور اس تک پہنچنے کا ذریعہ معرفت نفس تھا ، نہ کہ مذہبی رسوم یا تیرتھ یا تیرا ۔ اب سوال یہ ہے کہ گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتھی مبلغ کیا زبان استعمال کرتے تھے جس کے ذریعے ان کا پیغام مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں تک پہنچ سکا ؟ پنجاب کی اس مشترک زبان کی تلاش میں ہماری نظر گورکھ ناتھ اور ان کے مریدوں کی کتابوں پر جاتی ہے۔ یہ کتابیں زیادہ تر سنسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں اور ان میں زبان کا یہ رنگ ملتا ہے :

سواسی تم ہی گورو گوسائی

اسی جوش سید ایک بوجھیا

نرانکھے چھلا کوڑ بند رہے

ست گورو ہوں ما چھہا کیے<sup>۱</sup>

یہ زبان تقریباً ایک ہزار سال کے بعد بھی ہمارے لیے اتنی اجنبی

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ : ڈاکٹر محمد حسن ، ص ۲۸۹ ، اجمین ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ،

۱۹۵۵ء۔

۲۔ ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۳ اور ص ۲۸۹۔

نہیں ہے کہ ہم اس کے خالقان کو نہ پہچان سکیں ۔  
 زبان سے اس کا رشتہ ناانہ معلوم کر سکیں ۔ ”سواری تم ہی  
 گوسالیں“ آج یہی اسی طرح ادا کیا جاتا ہے ۔ یہ مذہبی میلن  
 اسی زبان کو اپنے خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے استعمال کرتے  
 تھے اور یہی وہ زبان تھی جسے پنجاب میں مختلف علاقوں کے لوگ  
 یکساں طور پر سمجھتے تھے ۔

(۳) جب مسلمان برعظیم کے اس حصے میں داخل ہوئے اور اسے فتح  
 کر کے اپنی سلطنت میں شامل کیا تو نئے تہذیبی اثرات اور معاشرتی  
 ضرورت کے تحت اس زبان میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ داخل  
 ہونے لگے اور اس کی تشکیل نو کا سلسلہ شروع ہو گیا ۔ مسلمانوں  
 کا کلچر ناخ قوم کا کلچر تھا جس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی پوری  
 قوت تھی ۔ الفاظ خیالات کا ذریعہ اظہار ہوتے ہیں ۔ الفاظ کے  
 ساتھ نئے خیالات بھی اس کلچر کے رگ و پے میں سرایت کرنے  
 لگے اور یہاں کے منجمد معاشرے کے اندر عمل حرکت پیدا ہو گیا ۔  
 ”عربی ایرانی کلچر“ کی روح نے یہاں کی زندگی کو نیا رنگ و روپ  
 عطا کیا اور اس کے ساتھ اس قدیم زبان کی بنیادوں پر اردو زبان  
 کا نیا بولنی بھی تیار ہونے لگا ۔ اس بات کو سوچتی کار چٹرجی  
 سے سنیں ۔ دیکھیں وہ کیا کہتے ہیں :

”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ ہو تو بھی لسانی تبدیلیاں  
 رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا ؛ لیکن جدید  
 ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی تخلیق اتنی  
 جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا  
 آغاز نہ ہوتا ؟“

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع)  
 نے جو زبان اپنے ہندوی دیوان میں استعمال کی تھی وہ یہی زبان  
 ہوگی جسے پنجاب میں نالہ پتہی استعمال کرتے تھے اور جس کا  
 دائرہ اثر سارے علاقوں میں پھیلا ہوا تھا ۔ اگر فرق ہوگا تو یہ

کہ اس میں عربی ، فارسی ، ترکی الفاظ زیادہ تعداد میں ہوں گے اور  
 فکر پر اسلامی رنگ غالب ہوگا ۔

یہ سارے حالات و عوامل ، تاریخی شواہد ، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات  
 کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور جیسا کہ نامور فاضل  
 پروفیسر حمید احمد خاں صاحب نے لکھا ہے کہ ”اردو اور پنجابی ان معنی میں  
 دو مختلف زبانیں نہیں ہیں جن معنی میں فرانسیسی اور جرمن زبانیں ہیں“۔ اسی  
 علاقے سے یہ زبان برعظیم کے طول و عرض میں پھیلی اور پھر مختلف لسانی و  
 تہذیبی اثرات نے صدیوں کے سفر کے بعد ، جو شمال سے شروع ہو کر جنوب کے  
 انتہائی گوشوں تک پہنچ گیا ، اسے وہ شکل دے دی جو آج ہمیں نظر آتی ہے ۔  
 اسی لیے پنجاب میں اس زبان میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ ہمیں ابتدائی دور ہی  
 سے نظر آتا ہے ۔ ”یہ اس اس موجودہ لسل کے لیے باعث حیرت ہو مگر مجھ کو  
 اس صداقت کے اظہار میں کوئی کمال نہیں ہے کہ اور صوبوں سے قطع نظر اردو  
 زبان پنجاب میں قدیم سے ساکی زبان مان لی گئی ہے ۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس  
 مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا“۔ پروفیسر شیرانی ایک اور جگہ  
 لکھتے ہیں کہ ”اردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ خود اہل پنجاب  
 نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں ۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق  
 لاہوری کا ایک نصاب (فرح الصبیان) ہے جو بہ عہد شاہجہاں ۱۰۵۷/۱۶۴۷ع  
 کے قریب تالیف ہوا ہے“۔۔۔ ”بچوں کی تعلیم میں بھی اس (زبان) سے کام لیا  
 جا رہا ہے“۔

(۲)

پروفیسر حمید احمد خاں نے اپنے اسی مضمون میں ، جس کا حوالہ پچھلے  
 صفحات میں دیا گیا ہے ، لکھا ہے کہ ”قدیم اردو حیرت ناک حد تک پنجابی کی

۱۔ The Common Structural basis of Urdu and Panjabi, p. 81, -  
 Published in "Pakistan Linguistics, 1962", Lahore.

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۱۹ - ۱۲۰ ، مجلس قرنی ادب

لاہور ، ۱۹۶۶ع ۔

۳۔ ایضاً : ص ۱۲۲ ۔

۴۔ ایضاً : ص ۱۲۷ ۔

طرح معلوم ہوتی ہے۔ "اگر اس بات کو دیکھنے کے لیے قدیم اردو کا مطالعہ کریں۔ گجرات میں جس زبان کے نمونے ملتے ہیں ان کو دیکھ کر اس دور کی موجودہ زبان اور اس پر مختلف اثرات کا اندازہ آج بھی لگایا جاسکتا ہے۔ قطب عالم (م - ۸۵۷/۱۳۵۲ع) نے حضرت راجو قتال کی بدلتی پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا:

"بھائی محمود خوش ہو، اسان نہیں وڈا تسان نہیں وڈا ساندے گہر جلال

جہالیاں آیا۔"

ایک اور موقع پر فرمایا:

"کیا ہے لوہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے؟"

حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م - ۸۸۸/۱۴۸۲ع) کے بھی بہت سے نثری قدیم اردو کے ابتدائی غد و خال اور اس کے مزاج و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

"ہلہ ڈوکرے، یعنی بیواں اے پیرک۔"

"جمعات شاہیہ" کے یہ نثری دیکھیے:

"اسان راجے اسان خوچے، یعنی "نو بادشاہ و من وزیر۔"

ایک اور جگہ یہ واقعہ ملتا ہے کہ "مذکور شد کہ روزے مخدوم سید راجو قدس سرہ" سلطان فیروز انفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند "کا کا فیروز چنگا ہے۔" سلطان مرحوم گفت کہ خوزادہ پرسش فرمود "کا کا چنگا شد یعنی لیک شد۔"

زبان و بیان پر بھی اثرات دکن میں ملتے ہیں اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ حرف و نحو، ذخیرہ الفاظ، تلفظ اور لہجہ و آہنگ پر پنجاب کے اثرات گہرے ہیں۔ حضرت شاہ برہان الدین خویب (م - ۸۳۸/۱۴۳۴ع) سے یہی حالہ

۱۔ احمد الزکرام: مصنفہ علی شیر قانع، جلد اول، ص ۱۸، مطبع حسینی اثنا عشری، بمبئی۔

۲۔ خاتمہ مرآۃ احمدی: ص ۲۷، مرتبہ سید نواب علی۔

۳۔ مرآۃ سکندری، ص ۶۵، مطبع فتح الکرم، بمبئی ۱۳۰۸ھ، بار اول، مطبوعہ پبلسٹ پریس کلکتہ، ۱۹۲۸ع۔

۴۔ جمعات شاہیہ: (قلی)، غزوانہ انجمن ترقی اردو، پاکستان۔

۵۔ جمعات شاہیہ: (قلی)، غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

(بنت بابا فرید گنج شکر) نے کہا:

"اے برہان الدین ساڈی دھیہ کتہ کیا پسدا ہے؟"

زین الدین "خالد آبادی" (م - ۸۷۱/۱۴۶۹ع) کا ایک نثر ملتا ہے۔ وہ استر مرگ پر تھے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی۔ جواب دیا:

"منجہ مت ہلاو؟"

شاہ باجن (م - ۹۱۲/۱۵۰۶ع) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی یہی رنگ نظر آتا ہے۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے:

ع: باجن میت چھوڑا جس کون ہووے

ع: آکیں دریا ڈرلونا کیوں آریسی ہار

کن کن ابھرن مولداری دے برم ہالا پیا

باجن جے کچھ کچھ سبھ کلان لیا

قاضی محمود درانی (م - ۹۱۰/۱۵۰۳ع)، شاہ علی محمد جیو کام دھنی

(م - ۹۷۳/۱۵۶۵ع) اور محبوب محمد چشتی (م - ۱۰۲۳/۱۶۱۳ع) کے ہاں بھی

زبان و بیان کا یہی ابتدائی روپ نظر آتا ہے:

ع: جد تمہارے است شاہ لی این معراج کی رات (کام دھنی)

لا کا لہ سو منجہ سوں میٹھا جد کا سو دھن آپس دیٹھا

جیکو اپنی روپ لبھاوے مہسو کینو لہ آپ سہراوے

(کام دھنی)

قاضی محمد بن شاہ چایلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولاوے

محمد سنوری سائیاں جہ اس بن اور لہ بھانے

(محمود درانی)

ہانی میں مکھ دیکھت ہار بیج داڈھی ہوں دیا قرار

کوئی قلندر ہے جتہ تانہ بھولا آیا میری ٹھانہ

بہر آئے مسجد کے دوار خاکن ماروں بہت ہکار

۱۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام: از عبدالحق، ص ۲۱،

مطبوعہ انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۵۳ع۔

۲۔ تاریخ بڑ: ص ۱۴۰، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

ہو ہوں ہو ہوں کہ جی لاویں رہے ہوں شب ہولکوں کو ہاویں

(خوب بد چشتی)

کیرا، دلت، لوڑا، سٹا، کریسون، دیسون، پلہ، اتویسی، جے، کھٹیا، بیت، اوکھا، درویش، لہی، گھٹ، روسا، رلنا، لکنا، لاکا، لہ، منجہ، دہٹھا، داڈھی، ہاکاں اور اسی قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں جو پنجابی اور قدیم اردو میں مشترک ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ لہجہ، آہنگ اور انداز بیان بھی ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ قدیم اردو اور پنجابی میں ایک ایسی گہری مشابہت ہے کہ دور ہی سے دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں: ایک روپ علاقائی ہے اور دوسرا بین علاقائی۔

آئیے اب قرا دہر کے لیے گجرات سے دکن کی طرف چلتے ہیں۔ اردو زبان کی پہلی معلوم مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ ہے جس کے مصنف فقیر دین نظامی ہیں۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی جہتی (۸۲۵ھ/۱۴۲۸ء - ۸۴۲ھ/۱۴۳۸ء) کے دور حکومت میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کے زبان و بیان، صرف، ذخیرۃ لفاظ اور لہجے پر بھی جی رنگ نمایاں ہے۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجیے اور دیکھئے کہ یہ ہم سے کہا کہہ رہے ہیں:

ع: نویں کدھیں باج انگل سان

ع: لیے لی پھل چھٹکا بڑیا ٹوٹ کر

نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار رووے گھال کر مکھ کوٹھی منجھار

ع: ددھا سانپ کا ہونے سے کٹوڑی

ع: ددھا دود کا چھاجھا پوے پھوک

کنگن بہت گیا دیکھناں آرسی اسے راج قون دیکھ کیوں ہاوسی  
کیا ان مصرعوں اور اشعار کے لفظ، لہجہ، آہنگ اور الفاظ کو دیکھ کر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پنجابی زبان اپنے ارتقا کی ایک منزل سے گزر رہی ہے؟  
جی اثرات ہمیں میر تقی میر العنقا (م - ۱۰۹۶ھ/۱۶۸۶ء) کے زبان و بیان پر ملتے ہیں اور جی اثرات ہمیں سید شاہ اشرف بہاؤ (۸۶۴ھ - ۱۰۹۶ھ/۱۶۸۶ء - ۱۰۹۶ھ/۱۶۸۶ء) کے کلام میں ملتے ہیں۔ لازم المبتدی، واجد باری اور نوسر ہار آل کی

۱۔ کدم راؤ ہدم راؤ: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی: مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۴ء۔

تصانیف ہیں جن میں رنگر بیان، لہجہ اور جو ایک سی ہیں۔ ”لازم المبتدی“ کے یہ تین شعر بڑھے جو ”بیان سنتھا و غسل گوید“ کے تحت لکھے گئے ہیں:

سنت غسل کی بوجھیں باج بات اور فرج کروں دھوان باج  
ہلتی دور کر کھڑے سبب وضو کرناں پھل غسل میں  
تین بار سر میں پانو لگ دھوان پھوں نماز پر طہار ہوناں  
”نوسر ہار“ کے یہ دو شعر دیکھئے:

زینب اپنے اس کا نام لین سلوئے جون بادام

ازحد صاحب حسن جال زبہا موزوں صورت حال

قدیم اردو کا یہ انداز، یہ رنگ روپ، یہ لہجہ اور ذخیرۃ لفاظ وہی ہے جو ہمیں پنجاب کے شعرا میں نظر آتا ہے۔

دکن کے بجاپوری اسلوب پر بھی پنجابی لہجہ اور الفاظ کا رنگ چوکھا ہے جو ہمیں برہان الدین جامی (م - ۱۰۹۰ھ/۱۵۸۲ء)، مرزا مقیم، مقیمی، ملک خشتود، دولت شاہ، رستمی، شاہ داول اور امین الدین اعانی وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اس رنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ہم جان چند مثالیں درج کرتے ہیں۔ ”فتح نامہ بکھیری“ از مرزا مقیم کے یہ دو شعر دیکھئے:

نہ چھوڑوں بکھیری نہ اوس پنڈ کون کھندل مار توڑوں کفر کند کون  
دھروں اک حریا سو لروار کا جو تڑخے سینا پھوٹ کفتار کا  
یہ بجاپوری اسلوب کا عریسی رنگ ہے۔ ”چندر بدن و سہار“ مصنفہ مقیمی کے یہ چند اشعار دیکھئے:

خلاصے میں سب کے ہرے اول پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل

پرت بن عشق کئی اپنا نہیں کہ مرنا و جینا سجتا نہیں

دوجا کئی شہر میں الہا بہت و تجارت میں فاضل وو صاحب پتر

پتر پور فراست میں کامل الہا فصاحت بلاغت میں فاضل الہا

اور جی اثرات ہمیں گولکنڈا کے ادب میں نظر آتے ہیں۔ قطب دین فیروز، جس کی ولادت دسویں صدی ہجری کے اواخر میں ہوئی، کے کلام پر بھی جی

۱۔ لازم المبتدی: خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



لہجہ ، تلفظ اور ذخیرۃ الفاظ غالب ہے ۔ یہی رنگ بیان ہمیں محمود نے ۔ :  
نظر آتا ہے ۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ فیروز و محمود دونوں یہ اہل قطب شاہ  
(۲ - ۱۰۲۰/۱۱۱۱ع) سے پہلی نسل کے شعرا ہیں جنہیں اپنے ایک شعر میں  
ہمد قلی قطب شاہ نے اس طرح یاد کیا ہے :

اگر محمود ہور فیروز بے ہوش ہوئی عجب کیا ہے  
ہوے ج وصف نا کو سک ظہیر ہور النوری بے ہوش  
فیروز کے ”پرت نامہ“ کے ان اشعار کا لہجہ اور رنگ دیکھیے ۔ کیا اردے قدیم کا  
یہ لہجہ پنجابی لہجے ہی کی ایک شکل نہیں ہے ؟ :

عی الدین ہم سوئے میں آگیا سو میں جاگ غنوم جی ہالہا  
عی الدین لانی سو غنوم جیو ارے جیو آس پت ہم آمد ہو  
بڑا پور غنوم جی جگ منے منگی نعمتان معتقد اس کنے  
کریمان کی مجلس کرامت تھی استبان کی صف میں اسامت تھی  
جے پور غنوم جی پاک ہے اچھے دین و دنیا میں کیا پاک ہے  
”پرت نامہ“ اور غزل کے یہ چند مصرعے اور دیکھیے :

ع : ”تہیں عین دستان علی کا بقی (پرت نامہ)  
ع : چھاپا سو کی منج تھی آکھنا (پرت نامہ)  
ع : ہوا جیوئے تو ہن پاس ہے (پرت نامہ)  
ع : جیوں ہنس چلے لٹکے سو دھن ہنارے انگن میں (غزل)  
ع : گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں ہماریاں (غزل)  
فیروز کی غزل کے یہ دو تین شعر اور دیکھیے :

سنگار بن کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری  
”مکہ پھول نے لاکڑ دیے تو حور ہے یا استری  
خوبان مینی ویر ساز توں خوش نکل خوش آواز توں  
جو رنگ کرتی ناز توں چنچل سلکھن چوند بھری  
اے نار سب سنگار سوں ہنگ ہالان جھنگار سوں  
جب سیج آوے ہمار سوں ہوسی ہداوا ہم گھڑی

محمود کے کلام میں بھی یہی رنگ غالب ہے ۔ محمود نے اردو فارسی  
کے علاوہ انسانی و پنجابی میں بھی شاعری کی ہے ۔ یہ چند اردو شعر دیکھیے :

لبرے مست محمود کون لے مٹا  
نہیے لا ہوسی اس میں تیری بڑائی

میں کفش تعلق کون سبنا نقش پا بن  
دیوانے کون پروا نہیں ہے خارزار کا  
محمود کی صفت سنی محمود ہے خبر  
اس جگہ میں نہیں دسیا مجھے محمود مار کا

”ملا“ خیالی بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے :

منار کے چترے لکھنے ملیں ہیں مارے  
”مکہ دیکھ“ ”مکہ ہمارے گم ہو رہے ہیں میں  
ایسے اتم رچ سوں دھج لے کھڑے ہیں سیج سوں  
ٹلے نہ مست گج سوں ہوسی نہ کس ہن میں

احمد کجراتی ، جسے پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی لکھا ہے اور جس  
کی ایک ”مثنوی لیلیٰ مجنوں“ کے ۹۷ مندر اوراق ، جن میں ۵۴۰ شعر تھے ،  
انہیں ملے تھے ، اپنے وقت کا ایک قادر الکلام شاعر تھا ۔ اس کی ایک مثنوی ،  
جو ”لیلیٰ مجنوں“ سے پہلے لکھی گئی ، ”یوسف زلیخا“<sup>۱</sup> ہے ۔ ”یوسف زلیخا“  
بھی ”لیلیٰ مجنوں“ کی طرح سلطان ہمد قلی قطب شاہ (۲ - ۱۰۲۰/۱۱۱۱ع) کے  
حضور میں پیش کی گئی ۔ یہ مثنوی ، جو تقریباً ہونے چار ہزار اشعار پر مشتمل  
ہے اور ۸۹۸۸/۱۵۸۰ع اور ۱۵۸۸/۸۹۹۷ع کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ،  
قدیم اردو کا بیش جا سرمایہ ہے ۔ اس پر بھی وہی رنگ ، انداز ، لہجہ اور ذخیرۃ الفاظ  
غالب ہے جو قدیم اردو اور پنجابی کو ایک ہی زبان کے دو روپ بنا دیتا ہے ۔  
نرمبر حسن زلیخا کے یہ چند شعر دیکھیے :

نہ اس کا روپ کوئی سکے سروں نہ چتاری سکے چتر دیکھاوں  
سروں اڑوں سر تھی چرن لگ سکوں یہ دیکھ کس اس کی لکے پگ  
ہالی ناک سر کے ہال کالے گھنگر والے کُندل آسان گھالے

۱۔ ”یوسف زلیخا“ کے مکمل قلمی نسخے کی نقل راقم الحروف کے پاس محفوظ ہے ۔  
یہ شاید دنیا کا واحد نسخہ ہے ۔ ”لیلیٰ مجنوں“ کے ۹۷ مندر اوراق ، جو  
شیرانی صاحب کے ذخیرے میں شامل تھے ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور  
کے ذخیرۃ شیرانی میں اب موجود نہیں ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ضائع  
ہو گئے ہیں ۔ (جمل جالبی)

عجب دو کبھی ہنلو مہرگر ہیں جو پہروں وو دیسیں داہم لبر ہیں  
جو ہالوں مائد دیسیں مانگ اچلی جھمکتی ابر میں تھی جوں کے بھلی  
یشانی چاند ادھتا نور ادک ہوئے جو دیسیں آس تلبی چندر نوی دوئے  
دیسیں موتیاں کیریاں سینیاں سو دوکان  
عجب سینیاں جو ہے دونوں رتن کھان

قدیم اردو اور پنجابی کی مشابہت و مماثلت کے مطالعے کے سلسلے میں مختلف شعرا کے کلام سے اتنی بہت سی مثالیں اس لیے دی گئی ہیں تاکہ ایک نظر میں دیکھ کر اس رشتہ و تعلق کو سمجھا جاسکے۔ ۱۶۱۱ع کے کلام میں بھی یہ رنگ گہرا ہے۔ یہ بات اس کے چند اشعار اور مصرعے پڑھنے سے واضح ہو سکتی ہے :

جد نازل تھی ہستا جد کا اے فن سارا  
سو طوبان سوں سہانا ہے جنت بننے چمن سارا  
دے فالوس کا دریا نے تے جوں جوت دیوے کا  
سو توبوں دستا دولان میں تھی میوہاں کا یوں سارا

ع : سو اس غنچے کے پاساں تھی لگیا چمک سکھن سارا  
ع : سو خوشیے داکھ لا کھان کے ٹریا منبلا ہے جوں

کہنے گھاس پر توں چھالوں سٹ اپنے کرم سوں  
کہ جیوں سٹا ہے چھانوں اپ گھاس پر وو قدر شمشاد

پنجابی کا یہ اثر صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ نثر میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ یہ اس دور کے زبان و بیان کا عام رنگ ہے۔ مثلاً وحشی (۱۰۰/۱۰۶۹ ع) کی ”سب رس“ میں اس کے باوجود کہ اس پر فارسی روایت کے اسلوب و مزاج کا رنگ گہرا ہے، پنجابی اثرات قدم قدم پر نمایاں ہیں۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے :

۱۔ ”ہو کتاب سب کتاباں کا مرتاج، سب باتاں کا راج، ہر بات میں سو سو معراج۔۔۔ اس کتاب کون کون سینے پر نے ہلاسی۔ اس کتاب بغیر کوئی اپنا وقت بھلاسی لا۔“

۲۔ ”بھنے کہتے ہیں کہ خدا کون اس نظر سوں دیکھا نا جاسی۔ نظر سوں خدا کون دیکھیں گے تو خدا نظر میں نہ آسی۔“

۳۔ ”یوں کہے تو اس کے دمنے رضا سوں یاں ہی دستا ہے۔“  
ابن نشاطی کے زبان و بیان پر بھی یہ اثر جاری و ساری ہے؛ مثلاً ”بھولیں“ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

بندیا ہے چھوڑ ریشہ سر ہو دستار عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار  
کھڑیا ہے آکویوں دربار انکے او شہنشاہ کے مہارک دار انکے او  
کھڑے آچھتے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ  
رضا کی انتظاری سات گویا  
دے یوں بھول میں لالے کے کالے چوا جیوں لعل کے پیالے میں کھالے  
ضمیمہ ایسا ہوا اوس درد سوں میں اجل منجھ پربن میں ڈھنڈ سکے لب  
ع : دسا اوس تھار پر یوں او جہالبان

اس اعتبار سے جب کلیات ولی کو دیکھتے ہیں تو وہاں بھی یہ اثرات لہجے کی شکل میں اور ذخیرۃ الفاظ کے روپ میں جابجا نظر آتے ہیں؛ مثلاً یہ وہ چند الفاظ ہیں جو ”کلیات ولی“ میں عام طور پر استعمال میں آئے ہیں۔

باتاں، آنکھاں، پاندھیا، کھیا، پرت، پران، تس سوں (اس واسطے)، جالے (جلانے)، جوکھتا (تولنا)، چاکھا، چدھیا، چندر، دڑاڑ، دستا، ڈاڑی (ڈوبی)، مٹتے (سوئے ہوئے)، مٹنا (ڈال دینا)، سدھ مٹنا (عقل گنونا)، سکھتا (سوکھا)، لوہو (لہو)، لون (نمک)، کٹ پٹا (البیلا)، مٹھا (میٹھا)، منکے (مانکے)، نال (پاس، ساہ)، کو (ناخن)، ہے گی (ہے)، پٹلا (خدی)، ہاٹ (دوکان)، داڑم (انار)، پور (اور)۔ ولی کے کلام میں ان الفاظ کے استعمال کی نوعیت یہ ہے :

کیتا ہوں تیرے نام کو میں ورد زباں کا

کیتا ہوں تیرے شکر کو عنوان بیاں کا

ع : نظر آیا مجھے اک شاہ جوان احوار تازی کا

ع : جب سے دیکھا بیچ تیری لٹ پٹی دستار کا

ع : اہل دانش نہ جالبی اس کے نزدیک

جی وہ لہجہ، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ ہے جس کی بہت سی مثالیں وضاحت کے لیے ہم نے درج کی ہیں اور جس نے اردو زبان کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ شروع ہی سے اردو زبان کے خون میں شامل رہا ہے۔ ابتدائی

”درو میں، جیسا کہ ہم نے دیکھا، یہ رنگ و اثر بہت واضح اور نمایاں ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب مختلف اثرات گنھل مل کر ایک شکل بنا لیتے ہیں تو پنجابی ماں کا اثر و رنگ بھی دوسرے اثرات کے ساتھ مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ اثر و رنگ صدفوں میں جا کر اس طرح رشتہ رشتہ جذب ہوا ہے کہ اس کا سراغ لگانا اب بھی مشکل نہیں ہے۔

اردو اور پنجابی کی اس قربت کا مزید اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے کہ کچھ مثالیں، خاصاً پنجابی شعرا کے کلام سے بھی دی جائیں تاکہ قارئین تصویر کا دوسرا رخ دیکھ کر اس ازلی مشابہت و قربت کا احساس کر سکیں۔ شاہ حسین (۱۵۹۹/۸۱۰۰ء) کی یہ کافی دیکھیے :

رہتا میرے حال دا محرم توں

اندر توں باہر توں روم روم وچ توں

توں ہی تاناں توں ہی باناں سب کٹھ میرا توں

کسے ”حسین فقیر“ سالیں دا میں تاپیں سپہ توں

اس کافی کی زبان، بیان، لہجے اور رنگ میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے۔ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ معلوم ہوتے ہیں۔ روم روم قدیم اردو میں بھی آتا ہے۔ توں، تاناں، باناں، رشتہ، سپہ، اسی اسلا اور سعی میں قدیم اردو میں بھی عام ہیں۔ ایک اور مصرع دیکھیے :

ع : ساجن ”نمرے“ روسڑے موہے آدر کرے نہ کوئے

روسڑے، یعنی روستا، رولہٹا۔ ساجن، ”نمرے“، ”موہے“، ”آدر“، ”کوئے“ یہ سب الفاظ قدیم اردو میں عام طور پر مستعمل ہیں۔ اسی طرح شاہ حسین کے کلام کے بیشتر الفاظ مثلاً ”دیوارے“، ”نماناں“، ”چلناں“، ”رلناں“، ”ساواناں“، ”چھٹاوناں“ وغیرہ قدیم اردو میں بھی مشترک ہیں۔ اسی طرح فارسی، عربی اور ترکی الفاظ کا ذخیرہ بھی یکساں ہے۔ جملے کی ساخت اور قواعد صرف بھی ایک ہے۔

شاہ حسین سے برسوں چلے بابا نالک (۱۵۳۸/۹۴۵ء) ہو گزرے ہیں۔ ان کا یہ دوبا دیکھیے کہ اس میں اور قدیم اردو میں بھلا کیا فرق ہے :

ماس ماس سب جیو تمہارا تو ہے کھرا یارا

نانک شاعر ابو کہت ہے سچے پروردگرا

یہ دوبا اسی طرح قدیم اردو کہا جا سکتا ہے جس طرح اے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔

بابا فرید گنج شکر (م۔ ۵۹۶۵/۱۲۶۵ء) جو بابا نالک (م۔ ۹۴۵/۱۵۳۸ء) سے تقریباً تین سو سال چلے گزرے ہیں، ان کے کلام میں اور قدیم اردو میں بھی کوئی فرق نہیں ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے :

راول دیول ہم لبانا ہوانا چند اوکھا کھانہ

ہم درویشہ ایسی رہت باقی لوڑیں ہور مسیت

لہلہے اچھیں ٹھنڈی چٹانو جو کچھ دیوے سو ہی کھانو

عبدالقہ عہدی جو دسویں اور گیارھویں صدی ہجری کے بزرگ ہیں، پنجابی کے مشہور شاعر ہیں۔ ان کے یہ چند اشعار پڑھیے :

”پچھ عبدالقہ جوانی تائیں کیا کچھ میرا حال

جوہر خوبی میری آبی کالہ رہیا حال

ہور اسید نہ کیجیے کئی باجوہ اسید الہی

”رب“ صاحب جس دنیا غلی حد قدیمی آبی

یہ اشعار اسی طرح پنجابی ہیں جس طرح انھیں قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ زبان و بیان کی ہیں یکسانیت پیلو کوئی کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ ”مرزا صاحبان“ کی داستان عشق میں بھی قدیم اردو کا مزاج جھلک رہا ہے۔ حافظ برخوردار کی ”یوسف زلیخا“، ”مرزا صاحبان“ اور ”نسی پنوں“ میں بھی یہی رنگ ہے۔ سلطان باہو (م۔ ۱۱۰۲/۱۶۹۰ء) کے کلام میں بھی قدیم اردو کا یہی مزاج نمایاں ہے، مثلاً یہ چند ابیات دیکھیے :

ایمان سلامت پر کوئی منگے عشق سلامت کوئی ہو

منگن ایمان شوماون عشقون دل لون غیرت ہوئی ہو

۱۔ پرویسر شیرانی نے (مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۱۷۳) ان اشعار کو شاہ باجن سے منسوب کیا ہے، مگر یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ ”خزانہ رحمت اللہ“ (قلی الجین قرنی اردو پاکستان، کراچی) کے ”باب ہفتم“ میں خود شاہ باجن نے ان اشعار کو بابا فرید سے منسوب کیا ہے۔ (جمل جالبی)۔

۲۔ پنجابی ادب و تاریخ : مؤلفہ شمع چودھری، ص ۷۵، یہاں سولا ہنش کشتہ ابدال سنز، لاہور، (طبع اول)۔

جس منزل نوں عشق پھانے ایمان خبر نہ کوئی ہو  
میرا عشق سلامت رکھیں باؤںو ایمانوں دہان دھروں ہو  
یا

بڑے بڑے علم ہزار کتاباں عالم ہونے سارے ہو  
اک حرف عشق دا نہ بڑے جانن پہلے بھرن چارے ہو  
اک نگہ جسے عاشق دیکھے لکھ ہزار تارے ہو  
لکھ لکھ جسے عالم دیکھے کسے نہ کٹدھی چارے ہو

احمد گوچر کی ہر کو وارث شاہ کی ہر ہر اولیت حاصل ہے ، لیکن ذخیرۃ الفظ میں یہاں بھی وہی یکسانیت ہے جو دوسرے پنجابی شعرا کے کلام میں نظر آتی ہے۔  
شاہ شرف ، صدیق لالی اور سید بلھے شاہ (م - ۱۱۱۱ھ / ۱۷۰۰ع) کے کلام کو بھی ایک وقت پنجابی اور قدیم اردو کہا جا سکتا ہے۔ وارث شاہ ، جن کا کلام ٹھیک پنجابی کہا جاتا ہے ، اس کے بارے میں کوئی لکھتے ہیں کہ :

”اگر اُ اور اُے کے لاحقوں کو اور چند مقامی خصوصیات کو نکال دیں تو وارث شاہ کی زبان اور ہماری اسیویں صدی کے ابتدائی برسوں کی زبان میں کم فرق پایا جائے گا۔“

پنجابی اور اردو کے اشتراک اور ایک ہی زبان کے دو روپ ہونے کی ہم نے جو مثالیں دی ہیں ان کے مطالعے سے دونوں زبانوں کی قربت کی ایک تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ لسانی مطالعے اور اردو پنجابی کی مشترک خصوصیات کہ ہم یہاں اس لیے زہر بحث نہیں لائے ہیں کہ اسے ایک الگ باب کے تحت ہم آئندہ صفحات میں بھی کریں گے۔

(۳)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ غنچ لسانی ، تہذیبی و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملک گیر زبان میں تبدیل ہو گیا جسے مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے پکڑا جاتا رہا اور جسے آج ہم ”اردو“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اور ایک روپ جغرافیائی حدود میں پرورش پا کر اپنی ایک واضح شکل بنانے میں کامیاب ہوا

جسے آج ہم پنجابی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ آئیے اب دیکھیں کہ علامہ پنجاب میں زبان کے اس ملک گیر روپ کی داستان کیا ہے اور یہ کن ارتقاؤں منازل سے گزر کر یہاں پہنچی ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا قابل ذکر نام مسعود سعد سلمان (۳۳۸ھ - ۵۱۵ھ / ۱۰۶۹ع - ۱۱۲۱ع) کا ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے بہت بڑے شاعر تھے اور ان کے تین دیوان تھے جن میں فارسی عربی کے علاوہ ایک دیوان ہندی میں تھا۔ علامہ عروغی نے ”لیلاب الالباب“ میں لکھا ہے کہ :

”اور اسے دیوان ست۔ یکے بتازی و یکے یارسی و یکے چندی۔“

جس کی تصدیق امیر خسرو (م - ۵۲۵ھ / ۱۳۲۵ع) کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ :  
”بھئی ازین شاہان سخن کسے را نہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسرو مالک کلاسی۔ مسعود سعد سلمان را اگر بست امسا آن سے دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و دو ہارسی مجتہد کسے سخن را سے قسم لکردہ مجز من۔“

دیوان ہندی کا ذکر صرف کتب تاریخ میں آتا ہے لیکن آج یہ دیوان ناپید ہے۔ ان تاریخی حوالوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) مسعود سعد سلمان ، جن کی مادری زبان فارسی تھی ، ہندی بولنے اور لکھنے پر اسی طرح تلمذ رکھتے تھے جیسے آج اہل پنجاب رکھتے ہیں۔

(۲) مسعود سعد سلمان کے زمانے میں ، جو پنجاب میں آل غزنہ کی حکومت کا دور ہے اور جس کا دارالحکومت لاہور ہے ، ہندی زبان ایسی زبان تھی جسے اس وقت بھی اتنی اہمیت حاصل تھی کہ مسعود سعد سلمان جیسا شاعر عربی و فارسی کے ساتھ اس زبان میں بھی دیوان مرتب کرے۔

(۳) یہ دیوان بہ اعتبار حروف تہجی مرتب کیا گیا ہوگا اور اس کا وہی ڈھنگ ہوگا جو عام طور پر اس دور کے دواویز فارسی میں ملتا ہے اور جو خود مسعود سعد سلمان کے دیوان فارسی میں بھی دکھائی دیتا ہے۔

۱۔ لباب الالباب : ص ۲۴۶ ، جلد دوم ، مطبوعہ کیمبرج ، ۱۹۰۲ع۔

۲۔ دیباچہ غترۃ الکمال : ص ۶۶ ، مطبع لیسرہ ، دہلی۔



(م) مسعود سعد سلمان کے دیوان فارسی میں بھی اس زبان کے الفاظ در آئے ہیں جن کو دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ بر عظیم کے فارسی شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہیں رہا تھا کہ وہ اس زبان کے الفاظ کے بغیر اپنی بات پورے طور پر ادا کر سکیں؛ مثلاً:

ع : چو لفظ نور بر قلم و نور بر "کت"

چو وعد ز ابر یقیند کوس محمودی برآمد از بس دیوار حصن "مارا مار" "برشکل" اے پیار ہندوستان اے لجات از ہلائے قابستان "کت" کے معنی "تربنگ نامہ" قواس" میں یہ دیکھے گئے ہیں :

"تخت ہندواں باشد میان ہانتہ"

بہر الفضائل، شرف نامہ، احمد منیری اور مؤید الفضلا میں "کہت" کا لفظ دیا ہے اور معنی وہی ہیں۔ ہمارے ہاں "کہت" کی موجودہ شکل "کہٹ" اور "کہاٹ" ہے۔ اسی سے "کہٹیا" بنا ہے۔

مسعود سعد سلمان چوٹی صدی ہجری کے اوائل یعنی ۵۱۵/۱۱۲۱ع میں وفات پا جاتے ہیں۔ ان کی وفات کے ۵۴ سال بعد شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر ۵۶۹/۱۱۷۳ع میں کوٹھوال کے مقام پر پیدا ہوئے ہیں اور ۶۰۰/۱۲۰۳ع میں پاک پٹن آکر جہیں ۶۶۳/۱۲۶۵ع میں وفات پاتے ہیں۔ بابا فرید، خواجہ قطب الدین بشتیار کاکی (م - ۶۳۳/۱۲۳۵ع) کے مرید و خلیفہ تھے۔ انہوں نے بھی شاعری کی اور اردو کو اپنا پیغام بھیلانے کا ذریعہ بنایا۔ ان کے کلام کے دو قدیم نسخے ہیں: ایک شاہ باجن گجراتی (۷۹۰-۸۱۲/۱۳۱۹-۱۵۰۶ع) کی تصنیف "خزینہ رحمت اللہ" جس کے "باب و تم" میں باجن نے ضمناً بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں۔ تین اشعار ہم گزشتہ صفحات میں درج

- ۱۔ اس پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیے "فارسی پر اردو کا اثر" از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، مطبوعہ ۱۹۶۱ع، کراچی اور "مقالات حافظ محمود شیرانی" جلد اول، از ص ۵۴ تا ۱۶۰۔
- ۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵۸۔
- ۳۔ خزانہ رحمت اللہ: (قلمی)، البیّن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کو چکے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک جگہ یہ دونوں ملتا ہے :

جس کا سائبی جاگتا سو کیوں سوئے داس

ان کے علاوہ کچھ کلام مولوی عبدالمقہ مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف "اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ کہاں گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاق یا ترمیم شدہ ہے۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا نسخہ گرو گرنٹھ صاحب ہے۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دیوان ابراہیم (م - ۵۶۰/۱۱۵۵ع) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں۔ یہ بابا نانک کے ہم عصر تھے اور بابا لانک دوران سفر ان سے ملے بھی تھے۔ شیرانی مرحوم نے "پنجاب میں اردو" میں لکھا ہے کہ :

"خواجہ مسعود سعد سلمان کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فرید الدین مسعود (م - ۵۶۳/۱۱۶۵ع) ہیں۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فرید الدین ابراہیم ہیں جو گورو نانک کے معاصر ہیں۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب 'گرنٹھ صاحب' میں محفوظ ہے۔"

لیکن بعد میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور بائیں سامنے آئیں تو انہوں نے لکھا کہ :

"یہ معلوم کرنا بالفعل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فرید اول سے تعلق رکھتا ہے یا فرید ثانی سے۔ سکھوں کے 'گرنٹھ صاحب' میں جو مجموعہ کلام ہے وہ فرید ثانی کا مانا جاتا ہے۔"

ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون "بابا فرید گنج شکر، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی" میں، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا، اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ :

"۱۶۰۳ع میں تالیف شدہ "آد گرنٹھ" میں جو کلام شیخ فرید کی طرف

- ۱۔ اورینٹل کالج میگزین: ص ۷۸، فروری ۱۹۳۸ع۔
- ۲۔ پنجاب میں اردو: ص ۹۲۔
- ۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۴۱۔
- ۴۔ اس مضمون کی پہلی قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ۱۹۳۸ع، ص ۷۵ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ۱۹۳۹ع تک جاری رہتا ہے۔

منسوب ہے ، وہ ان شیخ فرید ثانی کا نبی ہے اور نہ وہ شلوک جن پر تنقید کے رنگ میں لائنک (۱۸۶۹ء—۱۸۳۸ء) اور اسر داس (۱۸۷۹ء—۱۸۵۷ء) نے جوابی شلوک لکھے ، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے ۱۔  
اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "لائنک اور اسر داس کا کلام جوابی ہے ۲۔" ساتھ ساتھ لسانی مطالعے اور موضوعات کی داخلی شہادت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ "گرنٹ صاحب" میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے۔ یہ بات ویسے بھی فرینر تھامس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا لائنک تلاش حق میں نکلے تو وہ پاک پلن بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دہرے بھی لکھے۔ پروفسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ :

"گرنٹ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے ، اس کے اکثر و بیشتر حصے کے مصنف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں ۳۔"

ذیل میں ہم "گرنٹ صاحب" سے کلام فرید درج کرتے ہیں :

فریدا رقی رت نہ نکلے جسے تین چہرے گوئے

جو تین دے رب سیوں رتن کن رت نہ ہوئے ۴

فریدا میں چاہا دکھ مجھ کو دکھ سیائے جگ

اوجھے چڑھ کے دیکھا تین کھر کھر ایسا اک ۵

تیری ہند خدائے تون بخشندگی شیخ فرید سے خبر دیجے ہندگی ۶

کالی کوئل تون کبت کتن کالی اپنے دہنم کے ہوں ترے جالی ۷

اس اوپر ہے مارگ میرا شیخ فریدا پتہ سہار سویرا ۸

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : فروری ۱۹۳۸ء ، ص ۷۷۔

۲۔ ایضاً : ص ۷۸-۷۹۔

۳۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۳ء ، ص ۵۰۔

۴۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۸ء ، ص ۸۱۔

۵۔ ایضاً : مئی ۱۹۳۸ء ، ص ۳۱۔

۶۔ ایضاً : ص ۳۲۔

### کچھ اور کلام ۱ دیکھیے :

فریدا جسے تون مغل لطیف ہیں ، کالے لکھ نہ لکھ  
آنڑے گریوان میں سر نیوان کر کے دیکھ  
فریدا کالے سینے کھڑے کالا سیندا وہیں  
گئی بھریا میں بھراں لوک کہیں دروہیں  
کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار  
بت لک لائلا نہ گرے تب لک کوک ہکار  
فریدا کن مصلی صوف گل دل کتی گڑوات  
باہر دے چاننان ، دل الہمیری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اردو کا وہ قابل قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہی وہ زبان تھی جس میں ہر عظیم کے مسلمان صوفی اور ہندو جوگی ، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان ، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے۔ یہی زبان ، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی ، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی ، ناٹھ پتھی اپنے خیالات کی ترویج کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ موہن سنگھ دیوالہ کا خیال ہے کہ :

"فرید گنج شکر سے پہلے ناٹھ پتھی جوگی اپنا صوبائی اصوات سے مزین

ہندوی کلام سارے شمالی ہند میں عوام تک پہنچا چکے تھے۔ الہی

لسانی خصوصیات والا کلام فرید نے کہا ملتان لہجے میں اور شمالی

رنگ میں ۲۔"

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا اور عام طور پر سارے شمال میں سمجھا جاتا تھا۔ جو شخص بھی اپنی بات ، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا ، وہ زبان کے اس روپ کو استعمال میں لاتا تھا۔ بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں بھی زبان کا یہی رنگ روپ نظر آتا ہے۔ تاریخ میں آیا ہے خواجہ غلام الدین بہنار کالی ۳ نے جب بابا فرید کی آنکھ پر پٹی بندھی

۱۔ شہر محل : ص ۴ ، مطبوعہ بزم نکر و ادب ، منٹگری ، ۱۹۵۹ء۔

۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۴ ، فروری ۱۹۳۹ء۔

دیکھی تو ذرا بات کیا۔ بابا فرید نے جواب دیا کہ ”انکہ آتی ہے“۔ شیخ نے فرمایا کہ ”اگر انکہ آتی ہے اس را چرا بستہ اید؟“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے اُن کی زبان سے نکلے :

۱۔ ”ماذو مومنان ہونیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے۔“

۲۔ ”خوہ کہوہ کہوہ خواہ دوہ کہوہ۔“

بابا فرید کے کلام کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرتی ہوئی کیا ہے کیا ہو گئی۔ یہ پہلی خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں۔

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدامت کے باوجود ایک بے ساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ اُن کے لہجے میں ایک درویشانہ بے لیاہی اور ایک دہرانہ استغنا کا پتا چلتا ہے۔ اُن کی آواز میں ایک ایسا کبھیر پن ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اس ملک گیر زبان کی کھری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے سارے بر عظیم میں پھیلایا کر عظیم تر ہو گئے۔

شیخ شرف الدین ابو علی قلندر ہانی (م-۸۷۲ھ/۱۴۷۳ع) بھی ایک ایسے ہی بزرگ ہیں جنہوں نے اپنا پیغام پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا۔ مبارز خان کو انہوں نے ایک دوہا<sup>۱</sup> بھیجا :

سجن سکارے چالیں گے اور لین مرہیں گے رونے

بدھنا ایسی دین کر پھور کدھی نہ ہونے

ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر فرمایا :

”لو کہ کجھ سمجھ دا ہے“

اگر ہم ان اقوال، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ، بر عظیم کے طول و عرض میں بھیلے ہوئے صوفیائے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) ان سب صوفیائے کرام کی زبان پر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر

گہرا ہے۔ بابا فرید کی زبان پر مراٹھ کا اثر ہے۔ ابو علی للہری کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے۔ امیر خسرو کی زبان پر دہلی و ہونہ کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کی زبان پر ساکدھی کا اثر ہے۔

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا، اس کا کینڈا اور رنگ ٹھنک بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں پر علاقے کا رہنے والا کسی مستثنیہ معیار کی پیروی کر سکے۔ ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر، ایک معیار تک پہنچنے کے لیے، صدیوں کا سفر درکار ہے۔

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبہو (بکڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جاتے ہیں تو شب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں۔ بر عظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبہو شکل ہی میں بولتے ہیں۔ مثلاً ’مرسلات (ہل صراط)، دروہسی (دروہشی)، گری وان (گریبان)، ساکہ (شاع)، کھاک (خاک)، درواجا (دروازہ)، کاکد (کاغذ)، اجرا ایل (ہزار ایل)، وکھت (وقت)، مسیت (مسجد)، حک (حق)، کران (قرآن)، لڑیک (لڑدیک)۔ ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بتائی جا سکتی ہے۔ الفاظ کی یہ بکڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیائے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ بیشتر صوفیا عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جس شکل میں وہ عوام میں رائج تھے۔ لفظوں کی یہی شکل ہمیں ”گر تھ صاحب“ میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گنجری اور دکنی اردو میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم اردو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔

گرو لالک (۸۷۴ھ—۹۱۵ھ/۱۴۶۹—۱۵۳۸ع) نے بھی اپنا پیغام بھیلانے کے لیے شمر ہی کو ذریعہ اظہار بنایا تھا۔ وہ پنجابی کے شاعر تھے لیکن اُن کے اکثر دوہے اسی رنگ زبان میں لکھے ہوئے ہیں جو ہمیں بابا فرید کے

۱۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸، وکٹوریہ پریس، لاہور، ۱۹۳۰ء۔

۲۔ سیرالاولیا : ص ۱۸۳، مطبوعہ محب ہند دہلی، ۱۹۳۰ء۔

۳۔ جواہر فریدی : ص ۲۷۵۔

۴۔ مقدمہ فرہنگ آصفیہ : جلد اول۔

کلام میں دکھائی دیتا ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے، جن کا سال وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط<sup>۱</sup> میں بابا نانک کا ایک دوہا نقل کیا ہے :

مدیو پیاس نانک لہو پانی پو سو رائد سہاگن لاتوں

”اب حیات“ میں محمد حسین آزاد نے ایک اور دوہرا دیا ہے :

ماس ماس سب جیو کھارا نو ہے کھرا پیارا  
نانک ساعر ایو کہت ہے سچے پرودگارا  
اب ہم ”گرو صاحب“ سے گرو نانک کے چند دوہے دیتے ہیں :

لسی لسی نندی وہے کندھیں کیرے ہت  
بڑے نوں کتہر کیا کرے جے ہاتن رہے سچیت<sup>۲</sup>  
کا کا پھول نہ پنجرا ہسے لال لال جانیں  
جت پنجرے میرا سہ دے ماس نہ تلو کھائی<sup>۳</sup>  
کیا ہنس کیا ہگلا جاں کٹوں لہو کرے  
جو نس بھاوے نانکا کاگوں ہنس کرے<sup>۴</sup>  
آپے اپی، قام آپ، آپر لیکو بھی ”لوں  
ایکو کہیے نانکا دوجا کاچے کٹوں“  
نانک کہیے سہلو سہ کھرا پیارا  
وہ سہ کیریاں دایاں سچتا خصم ہارا<sup>۵</sup>

”گرو صاحب“ میں عربی فارسی الفاظ اور صولہالہ خیالات کا اثر گہرا ہے۔  
جہاں بھی یہ الفاظ اسی طرح استعمال میں آ رہے ہیں جس طرح بابا فرید اور دوسرے  
صوفیائے کرام کے ہاں ملتے ہیں۔ یہ الفاظ ضرورتِ اظہار بن کر خود اس زبان  
کے رنگ و مزاج کو بدل رہے ہیں، مثلاً :

سہر سوت (مسجد) سدک مسلا (صلیٰ مصلیٰ)  
ہک حلال (حق حلال) کران (قرآن)  
سرم (شرم) سنت میل روجہ (روزہ) ہو ہو مسلمان

- ۱۔ مکاتیب قدوسیہ : مکتوب ۱۵۹۔
- ۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۲۶، مئی ۱۹۳۸ع۔
- ۳۔ ایضاً : ص ۲۷۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۸، مئی ۱۹۳۸ع۔
- ۵۔ ایضاً : ص ۷۷، نومبر ۱۹۳۸ع۔

کرنی کاہا (کعبہ) سچ پیر کا (کلمہ) گرم لواج (لواں)

تسبیہ (تسبیح) مائس بھاوسی نانک رکھیے لاج

(گرو گرتھ صاحب، وار ماچھہ جلد ۱، ص ۱۴۰)

ایک مثال اور دیکھیے :

نانک دلہا کہی ہوئی سالک مت نہ رہیو کوئی

بھائی بندھی ہیت چکایا دنیا کارن دین گنویا

(گرو گرتھ صاحب، واران نے دوہیک، ص ۱۷۴)

گرو نانک نے کلام میں جس زبان کا نمونہ ملتا ہے وہ بھی عبوری دور اور  
مغللوں کی آمد سے پہلے کی زبان ہے۔ دکن میں جو اردو بول بھول رہی ہے اس  
میں اور اس زبان میں کچھ بہت زیادہ بنیادی فرق نہیں ہے۔ گرو نانک ۱۵۳۵/  
۱۵۳۸ع میں وفات پاتے ہیں اور لسی سال پنجاب کی سرزمین پر ایک چھ پیدا  
ہوتا ہے جس کا نام حسین رکھا جاتا ہے۔ یہ چھ آگے چل کر مادھو لال حسین  
کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔

شاہ حسین (۱۵۳۵-۱۵۳۸/۱۰۰۸-۱۵۹۹ع) : جن کی یاد میں  
شالیار باغ کے باہر آج بھی میلہ چراغاں دھوم دھام سے منایا جاتا ہے، پنجاب کے  
وہ عظیم شاعر ہیں جن کا کلام اول پنجاب کی روح میں اتر گیا ہے۔ ان کے  
کلام میں اثر انگیزی، بے ساختگی، روانی اور گہری موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔  
زیادہ تر موضوعات بے باقی زمانہ سے متعلق ہیں۔ وہ انکساری اور بے نیازی کا درس  
دیتے ہیں اور چرخہ، سالو، ہوئی وغیرہ جیسے استعاروں سے کام لیتے ہیں جن سے  
عام آدمی واقف ہے۔ ”کافی“ کی ایجاد کا سہرا بھی ان کے سر ہے۔ انہی کی پیروی  
میں کافیوں کا رواج نہ صرف پنجاب میں عام ہوا بلکہ ہندو و ملتان میں بھی کافی  
مقبول تریں صغیر سخن قرار پائی۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع)  
نے بھی اپنے کلام میں شاہ حسین کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ اس زمانے کے  
عام رجحان کی طرح ان کے کلام میں بھی عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آتے  
ہیں لیکن یہ اکثر تدبیرِ شکل میں آتے ہیں۔ شاہ حسین کے کلام میں سوزِ عشق  
سازِ حسن کے ساتھ مل کر ایک ایسا ترمیم پیدا کرتا ہے کہ سننے والا عالمِ محبت



میں آ جاتا ہے۔ ان کا کلام شائع ہو گیا ہے<sup>۱</sup> جو زبان و بیان کے اعتبار سے ایسا کلام ہے کہ اردو داں بھی بغیر پنجابی زبان سے واقفیت حاصل کئے اُسے سمجھ سکتا ہے۔ اس زبان کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو اردو زبان کا ہے۔ اسی لیے شاہ حسین کا کلام قدیم اردو کے ڈھل میں آتا ہے۔ شاہ حسین کا ”دور شہنشاہ اکبر کا دور ہے۔ شاہ حسین نے اپنی کتابوں کو الگ راگ راگنیوں کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا ہے جسے شاہ ہاجن، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے کجرات میں اور میراجی شمس العشاق، برہان الدین جام، امین الدین اعظمی اور شاہ داؤل نے دکن میں دیا ہے۔ ”راگ اسوری“ میں، جو ملتان کے علاقے کا مقبول راگ ہے، یہ کافی دیکھیے :

کدی سمجھ لدا ناں گھر کتھے ای سمجھ لدا ناں  
آپ کمنہ لیری عقل کمینی کون کہے توں دا ناں  
انہیں راہیں جالندے ڈٹھڑے میر ملک سلطان  
اے مارے نے اے جیواے عزرائیل چانا  
کہے حسین فقیر سائیں دا بن مصلحت اٹھ جانا  
”راگ تنگ“ میں یہ کافی پڑھیے :

جہاں دیکھو تہاں کہے ہے کہوں نہ ہو چین  
دغا باز سنار نے گوشہ پکڑ حسین  
من چاہے محبوب کو تن چاہے ”ککھ چین  
دوئے راجے کی مینہ میں کہے اپنے حسین  
”راگ تنگ“ میں ایک اور کافی دیکھیے :

جگ میں جوں تھوڑا کون کرے پنجال  
کیندے گھوڑے ہستی منور کیندا ہے دھن مال  
کہاں گئے ”سلاں“، کہاں گئے قاضی، کہاں گئے کٹک ہزاراں  
لیہ دلیا دن دوئے ہمارے ہر دم نام سال  
کہے حسین فقیر سائیں داں جھولا سبہ یوہار

۱۔ کلیان شاہ حسین : مطبوعہ مجلس شاہ حسین، لاہور، ۱۹۶۰ء، ص ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴

۱۰۶۵/۱۶۵۴ع میں ختم ہوئی۔ ”خلاصہ“ ۱۰۳۴/۱۶۲۴ع میں ”النوع المعلوم“ ۱۰۴۴/۱۶۳۴ع میں، ”غیرالمشقیں کلان“ ۱۰۵۴/۱۶۴۴ع میں اور ”سرائی“ ۱۰۵۸/۱۶۴۸ع میں نظم ہوئیں۔ ان کا سارا کلام پنجابی میں ہے لیکن ایک تو اسلامی طرز فکر کی وجہ سے اور دوسرے عربی، فارسی اور شری و مذہبی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ان کی زبان ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کے اکثر اشعار پر وہی رنگ چڑھا نظر آتا ہے جو قدیم اردو کا رنگ ہے۔ جہاں علاقائی رنگ گہرا رہتا ہے وہ پنجابی بن جاتا ہے اور جہاں وہ ملک گیر سطح پر اٹھنے میں وہاں ان کا رنگ و انداز قدیم اردو کا ہو جاتا ہے۔ اس رنگ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

ایہہ سائل کردا موال اب تنہی جے کرے آمد قبول  
عشق محبت قبری آوے ظہروں طلب نہ نول  
عشق رب دا تنہ نہ آوے کرے لہجے ژاری  
بدھر کدھر دھکتے مکتے تھننے نال خواہی  
موت عبادتہ لڑے آئی ساعت گھڑی ٹھکانہ  
جو فرمایا پاک مشترکہ غزل الیل دکھالالہ<sup>۲</sup>

شیخ جہا الدین برلاوی بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ آپ علم موسیقی میں بھر پور کارکن تھے۔ ”کتاب چشتیہ“<sup>۳</sup> میں لکھا ہے کہ انھوں نے جکری، خیال، قول و ترانہ، ساورہ، دھرہد، ہشن وغیرہ میں اشعار لکھے ہیں۔ یوں تو وہ ہندی، فارسی، پنجابی تینوں زبانوں میں اشعار لکھتے تھے لیکن ہندی میں اکثر لکھنے لکھے تھے۔ چونکہ ان کا کوئی تخلص نہیں تھا اس لیے ان کا کلام دوسروں کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میں ہمیشہ عالمگیر تصنیف ہوتا ہے۔ صفحہ ۹۴ پر ”غیرالمشقیں“ کو مولانا عہدی کی آخری تصنیف بتایا گیا ہے جو ۱۰۶۵-۱۱ع میں لکھی گئی۔ اور صفحہ ۳۱۹ پر اسپرینگر کی تردید میں لکھتے ہیں کہ ”لفظ ہندی“ کا مصنف عہدی ہے نہ کہ عہدیوں۔ ان دونوں میں سے ایک ہی بات درست ہو سکتی ہے۔  
(جمل جالہ)

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۹۴۔

۲۔ شہر غزل : ص ۷، بزم فکر و ادب، مشکوری، ۱۹۵۹ع۔

۳۔ بحوالہ پنجاب میں اردو : ص ۲۷۔

نام سے مشہور ہو گیا۔ گانے کے لیے لکھنے کے باعث ان کی زبان پر ہندی اور برج بھاشا کا اثر گہرا ہے۔ آج تک موسیقی کی زبان برج بھاشا سمجھی جاتی ہے۔ ان کے اکثر اشعار اور بول گانے والوں کی زبان پر چڑے ہیں اور جیت سے تو ضرب المثل کا درجہ رکھتے ہیں ! مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ان لین کا بھی بیکہ تہوں تجھ دیکھوں توں منجھ دیکھ  
گیارہویں صدی ہجری میں ایک اور بزرگ کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ بزرگ حاجی محمد نوشہ (۱۰۶۵-۱۱۵۱/۱۵۵۱-۱۶۵۲ع) ہیں جو ”گنج غنّی“ کے خطاب سے مشہور ہیں۔ یہ وہی حاجی نوشہ ہیں جن کا ذکر وارث شاہ نے اپنی ”پیر“ میں اس طرح کیا ہے :

ع : حاجی نوشہ جویں نوشاہیاں دا اتے بھکت کبیر جلاہیاں دا  
”مرآہ سکندری“<sup>۱</sup> سے معلوم ہوتا ہے کہ حاجی محمد نوشہ کے والد تبلیغ اسلام کے لیے بغداد سے آئے تھے۔ ”مرآہ سکندری“ کے الفاظ یہ ہیں : ”صلاح آثار تقویٰ شعار سید لطف نادری از بغداد آمدہ بودند۔“ محمد نوشہ جویں پیدا ہوئے اور بڑے ہو کر اپنے وقت کے صوفیائے کبار میں شمار ہوئے۔ پنجاب میں سلسلہ نوشاہیہ کے بانی بھی وہی ہیں۔ صدر شاہجہانی میں وفات پائی۔ اردو میں ان کا رسالہ ”گنج الاسرار“<sup>۲</sup> مشہور ہے جس میں معرفت نفس کے لیے عبادت، ریاضت اور اذکار و اشغال کے طریقے بیان کیے گئے ہیں۔ آخری شعر میں خود موضوع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

یہ سالک عابد کے کام نوشہ ظاہر کیے تمام  
زبان و بیان صاف ہے ہنکے اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ ہند میں کسی سریدر یا صفائے اپنے مرشد کے خیالات سالکان طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دیے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقامات حاجی بادشاہ ۱۱۰۷/۱۶۹۵ع، ثواب السائب ۱۱۲۶/۱۷۱۴ع، تذکرہ نوشاہیہ ۱۱۴۲/۱۷۲۹ع، غالب قسیمیہ ۱۱۸۶/۱۷۷۲ع میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کی زبان بارہویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس تصنیف کو حاجی

۱۔ مرآہ سکندری : ص ۲۹۔

۲۔ گنج الاسرار : مرتبہ سید شوائت نوشاہی، لائبریری سادات نوشاہیہ

سائن پال شریف، خلع گجرات، ۱۳۸۳ھ۔

بدنوشہ ہی کی تصنیف مان لیا جائے تو ”کج الاسرار“ اردو ادب کی تاریخ میں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے ایک خاص اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے۔

”کج الاسرار“ ۱۶۳ اشعار پر مشتمل ہے اور ان اشعار سے شروع ہوتی ہے

جس ذات کا اللہ ناؤں اس کا تجھے بتاؤں لھاؤں  
کم ایک سے تین ہزار اتنے نام دھرے کرتار  
اتنے ہوں جس کے ناؤں کیونکر چھوٹا اس کا لھاؤں  
حق ہے ہاں عالم فانی لانی کی فان رہی نشانی

آگے چل کر پیر و مرشد کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

طاعت اوہ جو پیر فرماوے اپنا کہا کچھ کام نہ آوے  
دارو وہ جو دہوے حکیم آپ دارو کیا کرے سقم  
کلام خدا کی دارو کھاناں جس چائناں برحق کرماتاں  
جو فرماوے تجھ کوں پیر اس پر چلیں تو ہو فقیر  
بعض خدا رسول کی خاطر یہ لستہ میں کیتا سطر

آگے وہ طریقے اور ریاضتیں بیان کرتے ہیں جن پر عمل کرنے سے انسان کامل بن جاتا ہے۔ یہ سب ریاضتیں حق کا واصل ہونے کے لیے ہیں :

گم کر اپنا آپ اے عاقل جسے ہونا ہے حق کا واصل  
اس کا اسم ہے اسم خدا کہا ہو اس کی صفت ادا

زبان و بیان پر پنجاب کا مخصوص لہجہ اور ہندی زبان کے مخصوص الفاظ لطف دیتے ہیں۔ بحر بھی چھوٹی استعمال کی ہے جو ہمیں دکن میں فیروز کے ”پرت نامہ“، اشرف کی ”واحد باری“ اور ”لازم المبتدی“ میں ملتی ہے۔ جی بحر میراجی اور جانم اور گجرات کے شاہ باجن نے استعمال کی ہے۔ اس بحر کی خوبی یہ ہے کہ احساسِ تکریم کی وجہ سے شعر آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ حاجی بدنوشہ کا دور وہ دور ہے کہ مذہب تصوف کی فت نہی صورتوں میں ساری زندگی کا مرکز ہے اور شعرا، صوفیا اور دوسرے اہل علم انہی افکار و خیالات کی تشریح و ترویج کر رہے ہیں تاکہ نیکی و انسانیت کو بھلا کر، مائیسے کی اصلاح کر سکیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں شیخ عثمان جالندھری کا نام بھی تاریخوں میں آتا ہے۔ یہ مجدد الف ثانی (م - ۱۰۳۵/۱۶۲۵ ع) کے پیر بھائی تھے۔ ان کے بارے میں اور کچھ معلوم نہیں ہے۔ اکبر کے دور سے جت چلے یہ رواج عام سا ہو گیا تھا کہ فارسی گو شعرا کبھی کبھی رشتہ میں بھی طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ رشتہ کی شکل یہ تھی کہ ایک مصرع فارسی کا ہوتا تھا اور ایک مصرع اردو کا

یا پھر نصف مصرع فارسی اور نصف اردو ہوتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عثمان بھی فارسی کے شاعر تھے اور رواجِ زمانہ کے مطابق کچھ کلام انہوں نے رشتہ میں بھی لکھا۔ ان کی وہ غزل جو دست بردِ زمانہ سے محفوظ رہ گئی ہے، سوائے ردیف ”آؤ پیارے حبیب“ کے جاری کی ساری فارسی میں ہے۔ ہر ام سقا بخاری کی اسی قسم کی غزل ہم اس جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں درج کر چکے ہیں۔ شیخ عثمان کی غزل کے یہ تین شعر دیکھیے جن سے ساری غزل کے مزاج اور رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے :

عاشق دیوانہ ام آؤ پیارے حبیب  
از ہمہ بیگانہ ام آؤ پیارے حبیب  
اے دل و دین جان من دہر تو درمان من  
ذکر تو سامان من آؤ پیارے حبیب  
بر دل عثمان غریب رحمت خود کن قریب  
زانکہ تو هستی محبوب آؤ پیارے حبیب

اسی انداز کی ایک غزل شیخ جنید کی ملتی ہے جس میں آدھا مصرع فارسی کا اور آدھا اردو کا ہے۔ شیخ جنید کون تھے؟ یہ نامعلوم ہے لیکن رنگِ سخن اور ایک ہی بیاض میں ہونے کے باعث قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ عثمان کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ موضوع دنیا کی بے ثباتی ہے اور بتایا گیا ہے کہ سوداگر، معلم، رئیس، بادشاہ سب مر گئے اور اب ان کا نام و نشان بھی باقی نہیں رہا۔ اس غزل کے یہ دو شعر دیکھیے جو شیرانی نے ”پنجاب میں اردو“ میں دیے ہیں :

دلا غافل چہ می غیبی کہ اپنی سیج نہیں ڈریئے  
چو روزِ مرگ در پیش است اتنی لبت کبوں کریئے  
چہ مفروری دریں دنیا خدا اس جگہ نہیں رہتا  
ہمیں وا ہے کہ در پیش است سبھی اس پتہ سے چلتا

لیکن کیا یہ کلام جنید ہی کا ہے؟ اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی کیونکہ ایک بیاض<sup>۱</sup> مرفوعہ ۱۱۲۸/۱۷۱۵ ع میں جی ملسٹ شیخ فرید الدین کے نام سے درج ہے۔

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۱۸ - ۳۱۵ -

۲۔ پنجاب میں اردو : مضمون قاضی فضل حق، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۳۳ ع، ص ۳۸ -

اسی دور میں اسی رنگ کی ایک غزل منشی ولی رام کی ملتی ہے جن کا خلتیں ولی تھا اور جو دارا شکوہ کے مشیر خاص اور فارسی و عربی و ہندی کے شاعر تھے۔ یہ تین شعر دیکھیے کہ اس دور میں ریختہ کا رنگ اور ڈھنگ کیا تھا۔ اس نوع کی غزلوں کو بڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کلچر فارسی کلچر کے بطن سے پیدا ہو کر لب فارسی کی جگہ لے رہا ہے :

چہ دلداری دریں دنیا کہ دنیا سے چلانا ہے  
چہ دل بندی دریں عالم کہ سر پر چھوڑ جانا ہے  
تبا و چہرہ رنگین ہمہ از فن تو پکشاند  
رویا کے کفن کی چادر جو ٹیرا خاص پانا ہے  
طلب دیدار سیدارم کہ روز اول شفاعتہا  
بزارو مت ولی ولما کہ آخر رام راما ہے

۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ء میں مجدد الف ثانیؒ نے وفات پائی اور اسی سال افضل پانی پتی نے دار الفانی سے کوچ کیا۔ برعظیم پر جہانگیر کی بادشاہی تھی۔ افضل پانی پتی (م - ۱۶۲۵/۵۱۰۳۵ء) نے ”ہکٹ کہانی“ کے نام سے ایک ایسی بلند پایہ نظم لکھی کہ یہ طویل نظم نہ صرف اس دور کی شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہے بلکہ اردو ادب کی تاریخ میں بھی سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اسی جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں ہم نے تفصیل سے اس نظم کا جائزہ لیا ہے۔ افضل پانی پتی فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے اور فارسی شعر پر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے۔ منشی ان کا پیشہ تھا۔ ریختہ عصر کو پہنچے تو ایک ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے اور زہد و تقویٰ، گھر بار چھوڑ کر دیوانہ وار بھرتے لگے۔ ہجر کا یہی اضطراب افضل کی ”ہکٹ کہانی“ میں دج بس کر اثر افرینی کا جادو جگاتا ہے۔

”ہکٹ کہانی“ بارہ نامہ کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بارہ نامہ خالص ہندوی صنفِ سخن ہے۔ منسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ بارہ نامہ رُت ورن کی ایک رو بہ تفتزل پشت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رُت ورن میں چار رُتوں کا بیان ہوتا ہے اور بارہ نامہ میں ہر مہینے کا۔ پنجابی

۱۔ قدیم اردو، جلد اول : مرتبہ مسعود حسین خان، ص ۳۸۵، شعبہ اردو عثمانیہ بریلورسٹی، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۵ء۔

برہانی، برج بھاشا، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ کرو دروہ صاحب میں بھی بارہ نامے ملتے ہیں۔ بارہ نامے کی ایک قدیم طرز مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ء) کے دیوان فارسی میں بھی ملتی ہے جسے وہ ”غزلیاتِ شہورید“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

”ہکٹ کہانی“ میں افضل نے ایک عورت کی زبان سے، جس کا یہاں پردیس میں ہے، ہجر و فراق کی گونا گوں کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ جو نہ مہینہ آنا ہے وہ ہجر کی آگ میں از سر نو جلنے لگتی ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہاں پرہ کی کیفیت موسم کے مطابق بدلتی رہتی ہے اور ہر موسم میں پرہ کی ایک الگ کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

”ہکٹ کہانی“ ایک مکمل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے۔ نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں چنے چشموں کی ہوتی ہے۔ لہجے میں ایسی مٹھاس ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ زبان جو اس نظم میں استعمال ہوتی ہے دکنی اردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ، زیادہ صاف اور شستہ ہے۔ اس کا مقابلہ خواصی کی مثنوی ”سیف الملوک بدیع الجبال“ یا مہدی کی ”چندر بدن و سہار“ سے کیجیے، جو کم و بیش اسی دور میں لکھی گئی ہیں، تو شمالی و دکنی زبان کے فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں زبان ایک نئے معیار کو چھوٹی دکھاتی دیتی ہے۔ نظم میں فارسی اشعار جگہ جگہ آئے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اردو میں ہے اور ایک فارسی میں، کہیں آدھا مصرع فارسی میں اور آدھا اردو میں۔ لیکن یہاں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو کا اپنا انفرادی رنگ قائم ہو گیا ہے جو زبان و بیان پر بھی غالب آ گیا ہے اور جس نے اب اپنی ایک شکل بھی بنالی ہے۔

جیسا کہ ہم نے کہا ہے، اثر انگریزی اس نظم کی بنیادی خصوصیت ہے۔ یوں کا مہینہ ہے۔ پرہ میں جلتی ناری نصرت میں اپنے ہیا کو دوسری عورتوں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس نصرت کے ساتھ ہی درد و غم اور بے قراری بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سانپ جتھو بن کر کالنے لگتا ہے۔ اس احساسِ فراق و بے کسی کو افضل اس طرح بیان کرتا ہے :

کریں عشرت ہیا سنگ لاریاں سب میں ہی کالہوں آکھلی ہائے ہارب  
اجی سلاٹ مرا لک حال دیکھو ہمارے کے ملن کی قال دیکھو  
لکھو تعویذ ہی آوے ہارا وگرہ جائے ہے جیوڑا ہمارا



رے مہینو مہینوں ٹوٹا بڑھو رے بیا کے وصل کی دعوت بڑھو رے  
ارے گھر آ آگن میری بھارے اری مکھو مکھاں لگ ڈکھ مکھوں رے  
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے کہ تک ہو جا ، دوانی کو جبر دے  
چلا ہوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ نہ سوئی سیج پر دل دار کے ساتھ  
ماگھ آنا ہے تو آنسوؤں کا تار بندھ جاتا ہے ۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں  
پیدا ہوتے ہیں ۔ ایک دن سو سو برس کا ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد نشتر بن  
جاتی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد نہیں تو نے کہا بھکوں گئے فاد  
دعا بازی مسافر سوں نہ کچھ اپنا ڈکھڑا غریبوں کو نہ دے  
کہا سب جو بنا بہات بہات نہ بوجھی یک ذرا لک آئے کے بات  
جہاں ساجن بسے اس دہس جاؤں ارے یہ آگ تن من کی بیھاؤں  
اگر غم ہے مہین میری آگن کا کرو کچھ فکر ہمارے کے ملن کا  
اسی دلچسپی کے ساتھ نظم بڑھتی رہتی ہے ۔ زبان و بیان کے ارتقاء کے  
سلسلے میں ”بکٹ کہانی“ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر مولانا غنیمت کتبچابی (م۔ ۱۱۱۷/۵۰۰ ع) کا ذکر نہ کیا جائے ۔ غنیمت کتبچابی اپنے وقت کے جمید عالم اور فارسی کے  
مشہور شاعر اور انشا پرداز تھے ۔ ”دیوان غنیمت“ ، ”مثنوی نیرنگ عشق“ اور  
”انشائے غنیمت“ ان سے یادگار ہیں ۔ فارسی کے ساتھ ساتھ انہوں نے اردو میں بھی  
شاعری کی ۔ قاضی فضل حق نے ریاض مملوکہ پر ویسیر ضیا مد سے ان کی ایک رباعی  
نقل کی ہے جس میں رواج زمانہ کے مطابق ، جو فارسی گو شعرا سے مخصوص  
تھا ، اردو و فارسی ، رشتہ کے انداز میں لکھی ہے :

جو گئے داد دل بہ گلبندان رنگر او سچو رنگر نالرمای  
گفتش ”تیرا ہار لالہ ہے“ گفت با داغ دل کہ ”ہابو ، لالہ“

اس رباعی میں اردو کے صرف دو جملے ہیں لیکن ان سے اس دور کی زبان اور  
لہجے پر روشنی ضرور پڑتی ہے ۔

۱۔ اورینٹل کالج سیکرٹری : ص ۵۲ ، فروری ۱۹۳۳ ع ۔

یہ وہ دور ہے کہ فارسی کا طوطی لب بھی سارے ہر عظیم میں بول رہا ہے  
لیکن ساتھ ساتھ ہائے اردو کی آواز بھی دلوں کو موہ رہی ہے ۔ ناصر علی سرہندی  
(۱۰۳۸ھ - ۱۱۰۸ھ/۱۶۳۸ ع - ۱۶۹۶ ع) اس دور کے عظیم المرتبت شاعر ہیں اور  
دکن میں اردو کے چرچے کی وجہ سے کہ گاہ اردو میں بھی شق سخن کر رہے ہیں ۔  
ولی دکنی سے ناصر علی کی ملاقات بھی تذکروں میں مذکور ہے ۱۔ ”آبِ حیات“  
میں بھی محمد حسین آزاد نے اس ملاقات کا ذکر کیا ہے ۲۔ یہ بھی مذکور ہے کہ  
ولی نے ایک شعر میں ناصر علی پر چوٹ کی تھی جس کا جواب یا تو خود ناصر علی  
نے یا پھر اس کے کسی شاگرد نے دیا تھا ۔ ولی نے کہا تھا :

اوجھل کر جا پڑے جون مصرع برقی اگر مصرع لکھوں ناصر علی کون  
اس شعر کا جواب اس طرح آیا :

با عجاز سخن گر اوڑ چلے تو ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کون ۳

اس زمانے کی ریات کے مطابق علم و ادب کی سہرستی لواہوں اور رلیوں  
کا ہیوہ تھا ۔ ناصر علی سرہندی بھی ساری عمر کسی نہ کسی رئیس یا نواب کے  
دامن سرپرستی سے وابستہ رہے ۔ شروع میں سیف خان سے وابستہ رہے اور ۱۱۰۰ھ/  
۱۶۸۸ ع میں عالم گیر کے لشکر کے ساتھ بجاہور پہنچے اور نواب ذوالفقار خان  
نصرت جنگ کے ملازم ہو گئے ۔ اس کے بعد دکن سے دہلی آئے اور ۱۱۰۸ھ/  
۱۶۹۶ ع میں داعیہ اجل کو لبیک کہا ۔

ان کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ جب ناصر علی دکن پہنچے تو شال کے  
برخلاف وہاں اردو شعر و سخن کا چرچا عام تھا ۔ ولی کی شاعری کا طوطی بول رہا  
تھا اور ان کو نئے معیار سخن کا منفرد نمائندہ سمجھا جا رہا تھا ۔ اسی زمانے میں

۱۔ خزینۃ العلوم : از درگا برشاد لادر ، ص ۴۴۹ ، لاہور ، ۱۸۷۹ ع ۔

۲۔ آبِ حیات : ص ۹۳-۹۵ ۔

۳۔ یہ شعر دیوان ولی قلمی مکتوبہ ۱۱۹۱ھ ، مخزومہ پنجاب پبلک لائبریری کے  
ورق ۵۲ الف پر اس طرح سے ملتا ہے :

ز اعجاز سخن گر اڈ چلے تیں نہ پہنچے گا ولی ہرگز علی کون  
اور کاتب کے علاوہ کسی اور کے قلم سے یہ عبارت درج ہے : ”مگر یہ شعر  
ہزیلاشہ دکنی کے دیوان میں بھی درج ہے ۔“ بحوالہ اردو نامہ ، شمارہ ۳۲ ،  
مضمون ”دیوان ولی“ از مد اکرام چغتائی ، ص ۵۲ ۔

ناصر علی سرہندی نے رشتہ کی طرف بھی توجہ کی اور اردو شاعری میں دکنی روایت ، اسلوب اور موضوعات کی پیروی کی ۔ اسی لیے اگر ان کے کلام کو دکنی شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اُسے شناخت کرنا دشوار ہوگا ۔ فارسی شاعری ان کی انفرادیت کا طرہ امتیاز تھی ۔ اردو شاعری زمانے کی دہت کا اظہار تھی ۔ اس میں کسی انفرادیت کی تلاش کرنا لاحاصل ہے ۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور اپنے زمانے کے مقبول و منفرد شعراء فارسی میں شمار ہوتے تھے ۔ انہوں نے اردو میں شاعری کی تو ضرور ہے لیکن اُسے کوئی اہمیت نہیں دی ۔ اسی لیے ان کا اردو کلام دست بردِ زمانہ ہے محفوظ نہ رہ سکا ۔ پروفیسر شیرانی نے ”پنجاب میں اردو“ میں اُن کی ڈھائی غزلیں دی ہیں لیکن ذخیرۂ شیرانی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں پد اکرام چٹائی کو ان کے تین رشتہ ، جو چراغ ، شمع اور پھسی سے متعلق ہیں ، کے علاوہ تین غزلیں اور بھی ملی ہیں ۔

ناصر علی سرہندی کے اردو کلام میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) اُن کی اردو شاعری پر بھی فارسی شاعری اور اس کے موضوعات اور رمز و کنایہ کا اثر غالب ہے ۔

(۲) بہت سے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ان کے زبان و بیان پر فارسی تراکیب اور بندشوں کا اثر زیادہ ہے ۔

(۳) موضوعِ سخن عشق ہے اور دکنی شاعری کی روایت کی طرح محبوب کے حسن و جمال ، ناز و ادا اور خد و خال کی تعریف شاعری میں نمایاں ہے ۔ جیسا کہ ہم دکنی ادب کے مطالعے میں لکھ چکے ہیں ، یہ موضوعات اس دور کی شاعری میں عام تھے اور صنفِ غزل لفظ محبوب سے غائب ہونے اور محبوب سے بائیں کرنے کے لیے ہی استعمال کی جاتی تھی ۔ اس کے علاوہ دوسرا موضوع تمسخر تھا جس نے سارے معاشرے میں ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی ۔ ناصر علی سرہندی کے ہم عصر مرزا عبدالقادر بدیل شاعری میں صوفیانہ و فلسفیانہ خیالات کے لیے ہی مشہور تھے ۔

۱۔ پنجاب میں اردو : (مزید تحقیق) ، ص ۳۷۸ تا ۳۸۰ ، مطبوعہ سائنات ”نون“ ۱۹۶۹ء ، لاہور ۔

چراغ سے متعلق رشتہ میں ناصر علی نے بیان کیا ہے کہ محبوب کی آمد آمد ہے اور اسی لیے اس نے آنسوؤں کا ٹیل ڈال کر اور ہلکوں کی بیاں بنا کر نکھوں کے چراغ روشن کر رکھے ہیں ۔ موضوع اس رشتہ چراغ کا بھی محبوب ہے لیکن سارے اشارے چراغ سے لیے گئے ہیں ۔ چراغ جو برہ کی علامت ہے ، جو فراق کا اشارہ ہے ۔ اسی طرح دوسرے رشتہ میں شمع کے اشارے سے اپنے جذباتِ فراق کا اظہار کیا گیا ہے ۔ وہ فراقِ محبوب میں شمع کے مانند جل رہی ہے :

ساجن کے عشق متنی آتھی میں ہوں میں کتنی  
میں موم کی ہوں کتنی مجلسِ بہتر آہوں کی  
لالہ جو دیکھوں اپنا میں سب کا چھوڑوں جہنا  
نا لبتد بھکوں سہنا ساجن سوں جا رُلوں کی

پوری غزل میں شمع کے اشاروں سے جذباتِ ہجر و اضطراب بیان کیے گئے ہیں ۔ رشتہ پھسی میں پھسی کے اشاروں سے تمنتائے وصل کا اظہار کیا گیا ہے ۔ پھسی کھلنے کے لیے وہ اپنے محبوب کو گھر بلا رہی ہے اور اپنے بدن کی بساط کو محبوب کے سامنے بچھانے کے لیے آمادہ ہے :

کیہن کارن پھسی کے شد اپنا گھر ہلاؤں کی  
بساط اپنا بدن کر کر جیا پاسا لڑباؤں کی  
اگر جیتے میرا ساجن نہ کچھ ہم سے میرے دل کوں  
جو ہاروں گی سجن آگے سجن کی میں کھاؤں گی  
ہاؤں جب (کٹا) دس بھکوں لبہوں گوٹ اپنی کوں  
کروں شادی جیتیں اوپر دہری اپنی کدہاؤں کی  
کہا شاعر علی نہیں یوں کہ جیتن ہارے معنی  
اگر ہاؤں ایمان اپنا تو واری وار جاؤں گی

ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ان تینوں رشتوں میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے کیا گیا ہے ۔

ناصر علی کے معلوم اردو کلام میں دو باتیں اور بھی قابلِ ذکر ہیں : یہ وہ دو دھارے ہیں جو نیک وقت ہر شاعر کے ہاں کہیں دپ کر اور کہیں ابھر کر سامنے آتے ہیں :

(۱) ناصر علی کے ہاں کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں خالص دکنی اسلوب

اور لہجے میں اظہار جذبات کیا گیا ہے۔ اس اسلوب پر بیجاپوری اسلوب کا رنگ غالب ہے۔ اس میں ہوا کرفی و منکرفی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسے اشعار میں افسوس، اکھیاں، لین، کاری، کجول، ساجن، کارے، بھینر، ہلنا، سرین، سون، منٹی، تنٹی، اونٹل، دوارے، کارن، بھانا، ہگ، آر، کیتی، منٹی، لالین، آونے، نے، سیس، نہہ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ فارسی اور عربی الفاظ بھی بکڑی ہوئی تدبیروں میں آئے ہیں۔ تلفظ میں متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن الفاظ کو متحرک استعمال کیا گیا ہے۔ قنیم اردو میں عربی فارسی الفاظ کی جی مروجہ و مستعمل شکل تھی۔ ریختہ چراغ، ریختہ شمع اور ریختہ پچھی اسی اسلوب کی مثالی ہیں۔

کچھ کلام ایسا ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور ان لفظوں نے غزل کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ رمز و کنایہ اور اشارے بھی فارسی سے لیے گئے ہیں؛ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

حسن کا لڑاں پڑھیا ہے میں نظر کر کر  
نہیں پائی غلط اوس میں دیکھا زہر و زہر کر کر  
قرے غم کا مجھے سرین ہوا ہے کافہ کافی  
شرح ملاں درس میں سون منی ہے اس بدر کر کر  
معافی اور بیاں بھینر بدیع اس کو سمجھتا ہوں  
بڑھی ہے حسن ثیرے کی مطول جس فکر کر کر  
کلام العشق ہٹا کون سنا حکمت سون منطوق مون  
وگرنہ اس مطول کوں رکھا تھا مختصر کر کر  
اصول اور ہندسہ کب لک بھروں تکمیل اے یاران  
بدایہ عشق کا غالب ہو یا مجھ پر اثر کر کر  
بگرد روئے ساجن کے ہوا پدا خط مشکین  
لیا ملک سلیمانی مگر موران مگر کر کر  
جس لہجہ کارواں کا سن علی آں شوغرے پروا  
کیا ہے ہار ہستی کا ولے عزم سفر کر کر

ناصر علی کے ہاں یہ دہائیوں دھارے ساٹھ ساٹھ چہ رہے ہیں۔ اسی لیے ولی دکنی کی طرح یا اپنے فارسی کلام کی طرح وہ اردو میں کسی انفرادیت کا رنگ نہیں جاتے۔ جمہور مجموعی ناصر علی کی شاعری ولی دکنی کے ابتدائی دور کی شاعری کے رنگ سے زیادہ قریب ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے فارسی شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود، اردو شاعری کو اہمیت دے کر اس روایت کو بھی آگے بڑھانے میں خدمات انجام دی ہیں۔

جی کام اس دور میں شاہ مراد بن قاضی جان محمد (م - ۱۱۱۳ھ / ۱۷۰۲ء) نے انجام دیا۔ مراد نام کے کئی بزرگ گزرے ہیں۔ ایک سید شاہ مراد ہیں جو ڈیرہ اسماعیل خان کے قریب ایک گاؤں لوندا میں مدون ہیں اور جن کے پیر و مرشد سلطان نورنگ شاہ خلیفہ سلطان بابو ہیں۔ ایک شاہ محمد مراد شریپوری ہیں جن کی وفات ۱۱۷۶ھ / ۱۷۶۲ء میں ہوئی۔ ایک اور بزرگ مراد شاہ لاہوری (م - ۱۲۱۵ھ / ۱۸۰۰ء) ہیں جن کا مزار شاہدرہ میں ہے اور جن کی تصانیف اردو "نامہ مراد"، "مراد المحبتین"، "دیوان مراد" اور "مکمل نامہ" وغیرہ ہیں۔ مراد شاہ لاہوری کا ذکر آئندہ صفحات میں آئے گا۔ زیر مطالعہ شاہ مراد، ناصر علی کے معاصر ہیں اور اپنے زہد و تقویٰ اور فیض عام کی وجہ سے ان کا مزار آج تک مرجع خلافت ہے۔ یہ عام طور پر بلوا صاحب کے نام سے پکارے جاتے ہیں۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے :

سب دانگل نے لہلاب کناں دھن گھیبی نے پتھوار کناں

جتنے خواباں لکھ ہزار کناں ہے خالیور اپنا دہس بنان

خالق محمد بخش نے اپنی مثنوی سیف الملوک میں ان کا ذکر اس طرح کیا ہے :

شاہ مراد جنے دے کتنے معن مراداں والے

محبوبان دے گھنٹ لہاون واہ مستان دے چالے

شاہ مراد فارسی، اردو اور پنجابی کے شاعر تھے۔ ان کے کلام کو ہم اس

۱۔ "کلام شاہ مراد خانپوری" : مرتبہ انوار بیگ اموان، صفحہ ۵ اور ج ۱، بزم ثقافت چکوال ضلع جہلم، ۱۹۹۶ء۔ اس سے پہلے "گلزار شاہ مراد" کے نام سے سراج الدین بن قاضی فیض عالم نے ۱۹۰۸ء میں ان کا کلام شائع کیا تھا اور اس کے بعد ۱۹۶۶ء میں اردو مجلس چکوال نے کلام شاہ مراد کے نام سے ان کے فارسی، اردو اور پنجابی کلام کو شائع کیا۔

طرح تقسیم کر سکتے ہیں :

- ۱۔ وہ کلام جو فارسی میں ہے ۔
  - ۲۔ وہ کلام جو اردو میں ہے ۔
  - ۳۔ وہ کلام جو پنجابی میں ہے ۔
  - ۴۔ وہ کلامِ روضہ جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک اردو میں ۔
  - ۵۔ وہ کلام جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک پنجابی میں ۔
- پنجابی کلام پر بھی قدیم اردو کی چھاپ گہری ہے ۔ جہتِ مجموعی کلام کا رنگ عاشقانہ ہے ۔ ان کی شاعری میں قدامت کے باوجود صاف اشعار بھی نظر آتے ہیں :

ہنسنا سیاہ دل ہے ، رونا صفائے باطن  
بے سول موق آئسو ہے خوب نقد من کیا  
کریو طوائف کعبہ اکبر مکتہ ہے پاس تیرے ؟  
حج کا سفر بڑا ہے نزدیک سے مڑن کیا  
پر دم جو آئے حق سے عالم ہوئے معطر  
عنبر کیا سن کیا اور نالہ " ختن کیا  
دلبر جو ہووے مر جاوے یا جدا ہو  
بن پار حق ہمیشہ اور میت کیا سجن کیا  
شاہا مراد میری تیرا دیدار مجھ کو  
بن دیکھنے سے تیرے جتنا عجب ! دین کیا

اکثر قدیم شعرا نے ذہل کی زمین بن طبع آزمائی کی ہے ۔ اس زمین میں شاہ مراد کے چند شعر بھی دیکھیے :

ہر بات تیری ہے شکر یا شہد شیریں ہے مگر  
یا "دور مکتوں یا گمہر یا بھول ہے گلزار کا  
جاں سول دل کا پار ہے دیگر مرادش پار ہے  
آہ مرا درکار ہے دیدار اس دلدار کا

شاہ مراد کی شاعری کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب میں اردو زبان اب کس رنگ میں رنگ گئی ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر قدیم شعرا اور ولی دکنی کے

رنگ کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

تب دل گیا چمن سے جب "مکہ دیکھا سجن کا  
خوش طرح سے کھڑا قد کیا سرو ہے چمن کا

آنکھیں تیری سیاہی ظالم نہیں عدل کچھ  
فرہاد کُوک میری آخر بڑی ہے ہر در  
جو عشق ہے سو ایمان کچھ فرق نہیں لاشک  
عاشقی چلا سفر پر لکھو میری قبر پر

کیا صورت تیری جیسی سجن کی حق بنائی ہے  
کیا قامت بڑا شوخا قیامت روز آئی ہے

یا رب ملے مجھے وہ جو چاند سے عجب ہے  
جب چن سجن کا جگ میں سورج کی جوت کیا ہے

شرابِ پیغودی سے مست ہو پر آن اور پردم  
لشہ وحدت میں سرخوش ہو کے کثرت کو بھلاتا جا

اب کیا کرتے کہووے جا جب آنکھوں سے وہ "دور ہوا  
تن لکڑی جل آگن بنی سب سیہ گرم تنور ہوا

وہ قد پیا کیا قیامت ہے یا شعلہ " نور کرامت ہے  
وہ قامت نہیں قیامت ہے یا دھوم بڑی یا شور ہوا

شاہ مراد کی اردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذباتِ عشق ،  
تعریفِ خدا و خالِ محبوب اور تصوف موجود ہیں جو اس دور میں سارے برِ عظیم  
کی اردو شاعری میں نظر آتے ہیں ۔ پنجاب کے دورِ افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے بھی  
شاہ مراد اردو شاعری کی عام تحریک سے وابستہ ہیں ۔ اس بات سے یہ اندازہ کیا  
جا سکتا ہے کہ اردو شاعری کی تحریک شمال سے جنوب تک برِ عظیم کے کونے



کوئے میں پہنچ گئی تھی۔

شاہ مراد کا دور اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی کا دور ہے۔ اسی زمانے میں ان کے ایک اور معاصر میر عبدالواسع ہانسوی کا ذکر آتا ہے جو تاریخ ادب میں ”غرائب اللغات“ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معاشی ان کا پیشہ تھا۔ طلبہ کے فوائد کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں رسالہ عبدالواسع، شرح بوستان، شرح زلیخا اور حیدر باری معروف بہ ”جان پہچان“ مشہور ہیں۔ ”غرائب اللغات“ بھی ”جان پہچان“ کے سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی چلی لفت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان آرزو (۱۶۸۷ء-۱۷۵۵ء) نے غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ”لواذراللغات“ کے نام سے تالیف کی تو ”غرائب اللغات“ کی تالیف کا مقصد بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ”لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی ان زبان زدِ اول دربار کمتر بود در آن معنی آن مرقوم فرمودہ“۔ عبدالواسع ہانسوی نے یہ لغت تدریسی ضرورت کے لیے لکھی تھی جس کا مقصد ابتدائی جماعت کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک ہلک سی تصویر اٹھانا تھا۔ اسی لیے لفظوں کے باریک فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس لغت میں اردو زبان کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے؛ مثلاً جیتہ (جیتہ)، رحل (رحل)، چرکھی (چرخ)، وغیرہ۔ ”غرائب اللغات“ اردو لغت نویسی کا تقعر اول ہے۔ اگر اس لغت کو ہم جدید فنِ لغت نویسی کے معیار سے دیکھیں گے تو یہیں یقیناً ساہو سی ہوگی۔ کسی فن کے بانی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والی سلسلے میں اس کام کو آگے بڑھا کر اسے پایہ تکمیل تک پہنچاتی ہیں۔ یہی ابتدائی کام میر عبدالواسع ہانسوی نے انجام دیا اور اس اعتبار سے ان کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور الفاظ کے استعمال کی داستان بھی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

۱۔ لواذراللغات: مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو، مرتبہ ڈاکٹر مہد عبادہ، ص ۳، المبین ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۱ء۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ”اردو زبان اس صوبے میں اتنی مقبول رہی ہے کہ خود اہل پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کیے ہیں“۔ مولوی امجد علی لاہوری کی تالیف ”شرح المصباح“ کا ذکر بھی ہم پہلے کر چکے ہیں جو شاہجہان کے دور میں ۱۰۵۷/۱۶۴۷ء کے قریب تالیف کی جاتی ہے۔ عبدالواسع کی ”حیدر باری“ بھی اسی نصابی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ”حیدر باری“ میں عربی فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ اردو کی مدد سے عربی فارسی الفاظ یاد کر سکیں۔ حیدر باری، جو خالق باری سے زیادہ مفید کتاب ہے، تین زبانوں کا نصاب ہے؛ جیسا کہ میر عبدالواسع نے خود بیان کیا ہے:

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب

اس کتاب کو پڑھ کر ایک تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صاحب کتاب کو طلبہ کی ضرورت، وجہان اور مزاج کا پورا اندازہ ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں مصلحتانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ وہ اشعار کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ طلبہ انہیں آسانی سے یاد کر سکیں؛ مثلاً ”فارسی بابِ مصادر“ کے یہ چار شعر پڑھ کر آپ میر عبدالواسع کے سادہ و مفید انداز بیان کو محسوس کر سکیں گے:

خوالدن نوشتن تمہیدن جانو پڑھنا لکھنا سمجھنا مانو  
آوردن بردن سوختن کہنے لانا لیجانا جلالا کہنے  
پختن سودن عالیدن جان پکانا کھسنا کھرچنا جان  
تافتن پالتن ساختن جانو پالشا پٹنا ستوارنا مانو

یہی رنگ بیان ساری تصنیف میں جاری و ساری ہے۔

اسی دور میں ہمیں ایک تیز اور جان دار آواز سنائی دیتی ہے؛ یہ آواز اس دور کے بہت مشہور اور بہت بدنام شاعر میر جعفر زلی (م - ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کی ہے۔ میر جعفر زلی نارانول کے رہنے والے تھے لیکن زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے دلی میں گزارا۔ ملازمت کے سلسلے میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں دکن میں بھی رہے۔ ان کی زندگی کے حالات کم و بیش نامعلوم ہیں۔ ادھر ادھر سے جو حالات ملتے ہیں وہ سب قیاسی ہیں اور کلام کو سامنے رکھ کر دلچسپ حکایات کی شکل میں بیان کیے گئے ہیں۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور۔  
۲۔ مخطوطہ المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لسانی، تہذیبی اور قاریض اعتبار سے جعفر کا کلام غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ غزل گو انہوں نے اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ نظم گوئی اور مثنوی کے ذریعے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔ ان کے کلیات میں فارسی کلام بھی ہے اور اردو کلام بھی لیکن فارسی میں اردو اور اردو میں فارسی بہل کر ایک کھچڑی سی بن گئی ہے۔ میر جعفر زلیٰ اس دور کا واحد شاعر ہے جو اپنے دور کا نمایندہ اور اس دور کی تہذیب و معاشرت کا ترجمان ہے۔ میر تقی میر نے انہیں ”لادرو زمان و اصوبہ دوراں“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ لچھی لڑائی شفیق نے ”دربندہ دین و شوخ مزاج... اشعار علی حالیکہ“ کے الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے۔ قنوت اللہ شوق نے ”چنین شخص اصوبہ روزگار لاجال بہ ظہور لیامدہ“ اور قائم چاند پوری نے ”کلاسی در عوام شہرت تام داشت“ کے الفاظ سے جعفر کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ جعفر زلیٰ اپنے ان کا پہلا اور آخری آدمی تھا۔ اس کے فن کی سب نے داد دی ہے۔ اس زمانے میں جب انتشار چاروں طرف پھیلا ہوا تھا، روز روز بادشاہ بدل رہے تھے، صدیوں پرانی تہذیب کی بنیادیں ہل چکی تھیں، میر جعفر زلیٰ نے ہجو، طنز اور زلیٰ کے ذریعے اس معاشرے کو متوجہ کرنے اور زوال کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ اس سطح پر اس نے کسی کو نہیں ہنسا۔ لریخ سیر تخت پر بیٹھا تو اس نے بادشاہ کا ”یکتہ“ یوں لکھا :

یکتہ زد ہر گندم و مولہ و منر بادشاہے کسہ کفی قریخ میر  
یہ یکتہ سچائی کی آواز تھی ! خزانہ خالی تھا، بد نظمی اور فسادات کا دور دورہ تھا اور معاشی حالات ابتر تھے۔ ایسے میں بادشاہ اپنا یکتہ جاری کرنے کے لیے سونا چاندی کہاں سے دتا۔ ظاہر ہے ایسے دور میں ”گندم و مولہ و منر“ پر ہی یکتہ جاری کیا جا سکتا تھا۔ لریخ سیر تک یہ یکتہ پہنچا تو اس نے جعفر زلیٰ کو قتل کرا دیا۔

۱۔ نکات الشعرا : ص ۳۱۔

۲۔ چمنستان شعرا : ص ۶۷ - ۶۸۔

۳۔ طبقات : ص ۲۰۔

۴۔ مخزن نکات : ص ۱۳۔

۵۔ تذکرۃ شورش : ص ۱۶۳۔

جعفر زلیٰ حاضر جواب، بے باک، نظر اور صاف گو انسان تھا۔ سچائی اس کی سب سے بڑی خوبی تھی اور سچ کی جی کڑوی گولی معاشرے کے حلق سے نہیں اترتی تھی۔ جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی ہوئی دیوار کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے تہمتیں لگا رہا ہے۔ وہ اس لیے ہنس رہا ہے کہ آپ کو رلاتے۔ وہ اس لیے چیختا اور چٹکھاڑتا ہے کہ معاشرے کے چرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں لوگ اللہ سے ہرے ہو گئے ہوں، زلیٰ کا طرز اظہار ہی مؤثر ذریعہ ہو سکتا ہے۔ جعفر اپنی ہجو و زلیٰ کا جواز بھی جی پیش کرتا ہے :

لہ این ہجو از رنہ حرص و ہواست دل آزار را ہجو کردن رواست  
انتشار کے گہرے کٹھن نے جس طرح معاشرے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا اس کی داستان تاریخ کے صفحات پر بکھری پڑی ہے۔ اخلاص ناسی شے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی۔ اس پس منظر میں جعفر زلیٰ کی آواز سننے کو وہ ہامنی معلوم ہوتی ہے :

کیا اخلاص عالم ہے، عجب یہ دور آیا ہے  
ڈرے سب خلق ظالم ہے، عجب یہ دور آیا ہے  
بیت سے مکر جو جائے اوس کو سب کوئی مانے  
کھرا کھولا نہ چھانے، عجب یہ دور آیا ہے  
چھل کرتے پھریں چھپے، بھکل کرتے پھریں بھکے  
دھل کرتے پھریں دھلے، عجب یہ دور آیا ہے  
لہ یاروں میں رہی باری، لہ بھالیوں میں رقاصاری  
عبثت آٹھ گئی ساری، عجب یہ دور آیا ہے  
بیت لڑکے پھریں کوئی کہ دہلی ڈھونڈتے سوتی  
مراویں کٹوں بے دہنی، عجب یہ دور آیا ہے

اس دور میں لوگربوں کا کیا حال تھا ؟ یہ بھی میر جعفر زلیٰ کی زبانی سنئے :

صاحب عجب یداد ہے، محنت ہمہ بریاد ہے  
اے دوستان غریب ہے، یہ لوگری کا خط ہے  
ہم نام کون اسوار ہیں، روزگار میں یزار ہیں  
یارو ہمیشہ خوار ہیں، یہ لوگری کا خط ہے  
لوگر فدا کی خان کے، محتاج آدمے نان کے  
تابع ہیں بے ایمان کے، یہ لوگری کا خط ہے

دہلے لٹو جھیلے ڈھے جن کی گھسی گڈ میں دے  
بازار کے ہٹے ہٹے ، یہ لوکری کا خط ہے

میر جعفر اپنی فحش کلاسی کی وجہ سے بدنام ہے لیکن اس کی شاعری کو اس زاویے سے دیکھیے تو اس کے تہتہوں میں آنسوؤں کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کی شاعری میں اس دور کی روح بولی نظر آتی ہے ۔ وہ روح جو مسیح ہو چکی ہے اور جس میں زندگی کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے ۔ اسی لیے جب وہ معاشرے کو آئینہ دکھاتا ہے تو اس میں غم و غصہ سے دانتوں کو پسینے اور ہونٹوں کو کانٹے کا جذبہ ابھی شامل ہو جاتا ہے ۔ اسی وجہ سے اس کی زبان میں ٹھونکنے ، کانٹے اور بہنبھوڑنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد معاشرے میں جو کچھ ہوا اس کی داستان جعفر سے اس کے مخصوص انداز میں سنئے :

صدائے توپ و بتوق است ہر سو      ہر احباب و صندوق است ہر سو  
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است ہر سو      کٹاکٹ و لٹا لٹ است ہر سو  
یہ ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است      اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است  
زمانہ جنگ میں بادشاہوں کی یہ حالت ہو گئی ہے :

زپے شاہ شاہان ، کہ روز و غا      نہ ہند نہ چنید نہ کتہ زجا  
میر جعفر زلی کے کلام کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ حصہ جس میں بے ثباتی ، بے یقینی اور بڑھاپے ، بے وفائی اور مکر و فریب کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ اس کلام میں تنبیہ کی ہے اور یہاں میں درد اور حلاوت بھی ۔

(۲) وہ حصہ جس میں اس زمانے کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی ہر بات کو نہایت بے باکی اور سہائی سے بیان کر دیتا ہے ۔ یہاں اظہار میں فحش اور غیر فحش ، مبتذل اور غیر مبتذل الفاظ کا کوئی الگ الگ تصور نہیں ہے ۔ جعفر کی مقنوی ”ظفر نامہ بادشاہ عالمگیر غازی“ کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ بادشاہ کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے :

زپے دھاک اورنگ زیب علی      در اللہ دکن بڑی کھیلی  
در آن پر سالی و خف بدن      بجائی دھاچو کڑی دو دکن  
مہالوڑ ، جودھالوڑ بے بدل      چو انیر ز قائم چو ابرت ائل  
چرن دھرنے جوں ہم ارجن گئے      جیل مار کر سب ہلچل گئے

آگے چل کر اس انتشار کے اصل وجوہ یعنی اورنگ زیب کے بھٹوں کے بارے میں لکھتا ہے :

اگر اتفاق جوانان شود      یک لعظہ سب سے بھنا شود  
و لیکن و نا کس مبالغہ ہر      نمودند اہر سہر ہلو  
مگرچہ کیاں ڈال کر ہیں کون      کھلونا کیا شاہ پرین کون  
جہاں ہوئے ایسے کچھن کہوت      لگے باپ کے مونہ کالک بھہوت  
دگر شاہ اعظم ہوئے بے خبر      بہ رسوائی انداخت کار ہلو  
غنیمت زمانہ و مردم کشند      بہ این کار و اطوار باہم خوشند  
شب و روز مشتاق ٹھٹھ تال کا      گرفتار عاشق مشک چال کا  
سدا دیکھتا دیکھتا ہو رہے      چڑھا کر نشاست ہو سو رہے  
رہے رات دن . . . کے ذکر میں      بہ لہو و لہب . . . کی فکر میں  
سوم معدن سر و کان لساد      رگ چترچوں تیروں پر کشاد  
چہارم ہر قومی کا چناں      برع میں رہے جیوں . . . میں . . .  
یہاں مبتذل الفاظ صرف طنز کے لیے نہیں آ رہے ہیں بلکہ جذبات کی صحیح عکاسی کر رہے ہیں ۔ ان الفاظ کے ذریعے چھپی ہوئی حقیقت کا پردہ فاش کیا جا رہا ہے ۔

(۳) وہ حصہ جس میں میر جعفر زلی نے ظالم حاکموں ، جاہر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں اور غیر منصف کوتوالوں کو ہدف ہجو و ملامت بنایا ہے اور ان کے ظلم و ستم ، جبر و ناانصافی ، مکر و فریب ، خود غرضی و بزدلی اور رہا کاری کی ہول کھولی ہے ۔ اس کے اس قسم کے کلام میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ مزہ لے رہا ہے یا شاعری اس کے لیے تفریح طبع کا ذریعہ ہے ۔ یہاں بھی خلوص کی سبک بچیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے ۔

(۴) وہ حصہ جس میں ظرائف اور بھکتڑپن کا اظہار کیا گیا ہے ۔ یہ حصہ بھی ہر لطف اور دلچسپ ہے اور یہاں بھی وہ کسی کو نہیں بخشتا ۔ نہ خود کو ، نہ اپنے دوستوں کو ، نہ اپنی بیوی کو ، نہ بادشاہ اور بادشاہ زادوں کو ، نہ امیر امرا کو اور نہ معاشرے کی معروف شخصیتوں کو ۔ کشتادائی میرزا جعفر اور فالنامے وغیرہ اس ذہل میں آئے ہیں ۔

جملہ نے ہجویہ و طنزیہ شاعری کی روایت قائم کی۔ اس کی شاعری کا مزاج شعور آہوب کا مزاج ہے۔ اس دور کے معاشرتی و تہذیبی حالات کی تصویر، سیاسی و اخلاقی عوامل اور روحانی انحطاط کی ایک واضح تصویر اس کے کلیات میں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں رباعیاں، دوبہے، مثنویاں، نظمیں، قطعے، نصیحت نامے، فالنامے، ظفر نامے، ہجویات سب کچھ ملتا ہے اور اس کلام کے ہر شعر اور ہر مصرعے پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ اس کی شاعری خیالی شاعری ہے ہٹ کر حقیقی اور واقعی شاعری کی نمایندہ مثال ہے : جعفر سخن سچ خوب ہے جوہر کہیں مرغوب ہے

جعفر نے نثر بھی لکھی ہے جو فارسی میں ہے لیکن اس میں جو نئی نئی تراکیب اور بندشیں لکھی گئی ہیں، جو اصطلاحات وضع کی گئی ہیں، جو ضرب الامثال اور کہاوٹیں لکھی گئی ہیں وہ اردو زبان کا بہترین سرمایہ ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں :

گھڑ گھڑاٹ الرعد فی الکھرام ، از ریل العارات و کز زرات الکھندرات ، کھٹ کھٹا و لھو کم لھا کا ، اولہ اولہ خدمت دس یثہ مجرا ، بھونٹ چھانٹ ۔ اس نوع کی "اختراعات" نثر فارسی میں عام ہیں۔ جعفر کی نثر وقائع معلیٰ ، عرض داشت ، رقمہ جات ، شرح اور وقائع چہرہ پر مشتمل ہے۔ ہر بات کو طنز ، ظرافت ، مسخر اور ہجویہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی نثر ، اردو محاورات ، ضرب الامثال کا بیش بہا ذخیرہ ہے جس کی تفصیل "تاریخ ادب اردو" کی جلد دوم میں آئے گی۔

اس مطالعے سے ہم اس بات کا اندازہ آسانی سے کر سکتے ہیں کہ اردو ابتدا ہی سے پنجاب میں ایک علمی ، ادبی اور فارسی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے جس کی نشو و نما میں سر زمین پنجاب کے ذہین ترین افراد نے اپنی صلاحیتوں

۱۔ راجہ العروں نے "کلیات جعفر زلی" انڈیا آفس لائبریری کے نسخے کو بنیاد بنا کر اب سے دس سال پہلے مرتب کیا تھا۔ اس کی کتابت بھی ہو گئی تھی لیکن چونکہ یہ مسئلہ طے نہ ہو سکا کہ آیا اردو کی کلاسیکی کتابوں میں "عبر شریفانہ الفاظ" جون کے تون برقرار رکھیں چاہیں یا ان کو حذف کر کے لفظ لگا دے چاہیں، یہ کلیات ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ میرے پاس اس کی آئسٹ کتاب محفوظ ہے۔ یہ کلیات جعفر زلی کا پہلا مکمل و مستند نسخہ ہوتا۔ (جیل جالبی)

کے جوہر شامل کر کے اسے جلا بخشی ہے۔ گیارہویں صدی کے اولیٰ اور بارہویں صدی کے اوائل میں ہمیں پنجاب کے شہر پٹنہ میں اردو زبان و ادب کا ایک نیا مرکز ابھرتا دکھائی دیتا ہے جس کے روح روئے ابو الفرج محمد فاضل الدین پٹنوی ہیں۔ شیخ فاضل الدین ، شیخ محمد الفضل لاہوری کے مرید تھے۔ شیخ محمد افضل خود بھی شاعر تھے اور الہی کی روایت تصوف و شعر کو ان کے لائق مرید محمد الفضل الدین پٹنوی نے آگے بڑھایا۔ قاضی فضل حق کو ، چودھری محمد یعقوب کی وساطت سے ، ایک ضخیم بیاض دستار ہوئی تھی جس میں سلسلہ قادریہ پٹنویہ کے اکثر مشائخ اور ان کے متوسلین کا فارسی ، اردو اور پنجابی کلام دیا گیا تھا۔ اسی بیاض سے انھوں نے شیخ محمد افضل لاہوری کی ایک نظم بھی نقل کی ہے جو حضرت غوث اعظم سے اظہار عقیدت کے طور پر قلم بند کی گئی ہے :

اے شاعر شاہان پیر من لہی خبر لامرد کی  
کرنا توجہ لڑکرم پاؤں خلاصی درد کی  
دن رات مجھ پر زار ہوں بیکس پریشان خوار ہوں  
فرمان تبرے نام پر مننی حقیقت فرد کی  
پتکھی اکھلا میں بھنسا ، لہر لہر تڑپتا ہے جہا  
اس ہاتھ پیری کلن کے دیکھی جو تیزی گرد کی (۶)  
بھانسی بھنسا ہوں سخت تر اس وقت پر کرنا کرم  
مشکل کشا ہو جلد تر بھانسی کٹو اس درد کی  
وجہ فقر دریا درد کے بے گل ہوا ہوں رین دن  
یا غوث اعظم ہی دیں زاری سنوں اس مرد کی  
چوہٹ پڑا ہوں گرد میں جگ سے بھٹا ہوں ابکلا  
مجھ پر نہ کوئی پاس ہے ٹک سا لے اس فرد کی  
حریف وہ ہلست ہے چاہتا ہے بازی چھین لے  
چورنگ پڑا ہوں غم سنی کرنی مدد رنگ زرد کی  
جہی گئی اوڑک ہوئی اب میں پڑا ہوں پاؤں پر  
کر کر تصدق پاؤں کا بازی پرو لامرد کی



تجہ بن نہ کوئی ہے۔ مرا اے شاہ شاہان دستگیر  
کر کر لظرافک سپر کی لہراد سن دم مرد کی  
محبوب ہو گوشہ بڑا تن پر نہ بردا پاک ہے  
پردہ ایمان بخشو مجھے حرمت نون بے پرد کی  
تم شہ غریب نواز ہو پر سرواں سرکاج ہو  
یعنی سنوں اے بادشاہ الفضل مسافر مرد کی

اس نظم کو پڑھنے سے ایک قابل توجہ بات یہ سامنے آتی ہے کہ اب سارے  
بر عظیم کی طرح، پنجاب میں بھی، مقامی اثرات جذب ہو کر ایک عالمگیر معیار  
کی طرف بڑھ رہے ہیں جو "ریختہ" کا نیا معیار ہے اور جس کے نمائندہ اردو شاعری  
کے ہاوا آدم حضرت ولی دکنی ہیں۔

شیخ ابو الفرح محمد فاضل الدین بٹالوی (۱۱۵۱/۱۲۳۸ ع) کے دور تک  
آنے والی کا یہ نیا معیار ریختہ پوری طرح جڑ بکڑ لیتا ہے۔ ولی کی بھی اہمیت  
ہے کہ اس نے اپنے نئے رنگِ سخن کو مقبول بنا کر دوسروں کو اس پر چلنے  
کا راستہ دکھایا۔ ولی کے ساتھ ہی اردو زبان و شاعری کے خد و خال اور  
اثر ادب متعین ہو جاتی ہے جسے سارے بر عظیم کے صاحبِ سخن معیار کے طور  
پر قبول کر لیتے ہیں۔ فاضل الدین بٹالوی کا کلام اسی نئے رنگِ سخن کا ترجمان  
ہے۔ جب وہ کہتے ہیں:

عرش اور فرش پر دیکھو جو محبوب وہ کا ہے  
محاسن دین دلہا سوں ہے ہے ہے  
تمام اوراقِ بستی ہی بڑے ہیں جان و دل سوں میں  
خدا کے ستر کا دفتر ہے ہے ہے  
ہوا ہے جان و تن میرا ستارا نور روشن کا  
کئی ظلمات جان سوں سب ہے ہے ہے  
احد احمد کہیں دیکھو کرم میں جب نوازا ہے  
خدا کے فیض کا مظہر ہے ہے ہے  
نواز و فضل کر اپنا طفیل شاہ عی الدین  
کہے فاضل لکھو دل پر ہے ہے ہے

نو وہ اسی رنگِ سخن کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے سارے کلام میں یہ رنگِ سخن

نہیں ہے۔ قدیم رنگ کا ساتھ اور جدید رنگ کی روشنی ملے جلے ساتھ ساتھ چل رہے  
ہیں۔ ان کے ہاں بے بہتار محبوبی ایک عبوری دور کا احساس ہوتا ہے۔ جب  
زبان بدلتی ہے، لہجے اور اسالیب بدلتے ہیں تو زبان و بیان کی بھی صورت ہوتی  
ہے۔ فاضل الدین بٹالوی نے ایک طرف تصوف و محامری کی روایت کو پنجاب میں  
آگے بڑھایا اور اسی اہمیت دی کہ ان کے بعد بھی ان کے جانشینوں اور  
مریدوں میں شاعری کا چرچا جاری رہا، اور دوسری طرف اپنی شاعری کے ذریعے  
نئے معیار ریختہ کو پنجاب میں پھیلانے میں مدد دی۔ یہ انہی کا فیض تھا کہ  
پنجاب میں اردو کا ایک نیا مرکز بنالہ میں ابھرا۔

شیخ محمد الفیل لاہوری کے دوسرے مرید شیخ محمد نور کا ذکر بھی ضروری  
ہے۔ شیخ محمد نور بھی تصوف و شاعری کے اس رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جس  
میں محمد فاضل الدین بٹالوی رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شیخ محمد نور کا زیادہ تر  
کلام حد و امت میں ہے۔ ان کے کلام پر قدیم رنگِ سخن حاوی ہے۔ یہ  
ولی کے ابتدائی کلام سے مماثل ہے۔ ان چند اشعار سے ان کے رنگ کا اندازہ کیا  
جا سکتا ہے:

دیوے خدا توفیق کر تم کا لسم پردم پہڑوں  
تجہ لسم اعظم لسم ہے مشہور ہے عالم بہتر  
پوچھا ہے کر تحقیق میں عالی ترے درجات ہے  
صدق علی حسین کا آ لوق مجھ کے قدم دھر  
معیان سوں میں خرافات ہوں لیکن نہیں مجھ سے ہون  
تجہ ہار ہی میں آ گرا ہوں ناتوان بے بال و پر  
کر کر تصدیق لائو کے باطن مرے کی لیے خبر  
رکھ شاد دلہا دین سوں مجھ نفس شیطان کا نہ ڈر  
بن دیکھتے تجھ اے شاہا زندگی مری بر باد ہے  
چہرا مبارک مجھ دکھا تجھ سوں خدا دل جان و سر  
افضل سائیں نائب ترے میرے پہڑے نے دست جی  
برکت اونہوں کے نام کی مجھ میں گواہ شور و غر  
میں اور عاجز رات دن ہے ورد تیری سلج کا  
واصل خدا کا کر مجھے بے رنج بے ہمت ضرور

شیخ محمد فاضل الدین بٹالوی کے بیٹے اور جانشین غلام قادر شاہ (م- ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲ع) اپنے وقت کے بڑے بزرگ اور متعدد تصانیف کے مالک تھے۔ ان کی ایک تصنیف ”صفاء المرآت“ کا ذکر پروفیسر شیرانی نے بھی کیا ہے۔ غلام قادر شاہ کی ایک مثنوی ”رمزالمعنی“ ہے جس میں الہوں نے رموز تصوف کو شعر کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اس کی ہر چھوٹی اور یہ وہی مقبول ہر ہے جسے شاہ باجن، میرعلی، جام، اشرف اور فیروز نے بھی استعمال کیا ہے۔ بقول شیرانی پنجابی کی کام خصوصیات اس مثنوی میں موجود ہیں :

سات مراتب اوجہ ہمارے	ہر ہر کے یہ حکم ہمارے
ست گھر سون تو کر تحقیق	لان ہوں ملحد نان زندیق
فرق ارجح مومن فرق چھان	پھر دونوں کو ایک ہی جان
اوجہ لیو تنزیہ کون خوب	لان ہو ملحد لان محبوب
بھی تشبیہ کون جانوں ایک	پھر دونوں کون مانوں ایک
ظاہر مومن ہے وحدت کثرت	باطن مومن ہے کثرت وحدت

مثنوی ”رمزالمعنی“ میں آیات قرآنی اور عربی عبارات، اصطلاحات و اشارات تصوف کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ فکری لحاظ سے خوب حد چشتی کی مثنوی ”غوب ترنگ“ کی طرح یہ ایک عالمانہ مثنوی ہے جسے عالم تصوف کا رازدان ہی سمجھ سکتا ہے۔ بحیثیت مجموعی غلام قادر شاہ کے کلام کا موضوع بھی مذہب و تصوف ہے۔ ان کی غزلیں حمد و نعت کے رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ مثبت بھی ان کا خاص موضوع ہے جو زیادہ تر حضرت غوث اعظم کی شان میں لکھی گئی ہیں۔ غزلوں میں فراق و ہجر کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ شاعرانہ اشارے اور علامات مجازی نوعیت کے ہیں لیکن جامعہ حقیقت و معرفت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ یہ غزل پڑھیے جسے غلام قادر شاہ کی نمائندہ غزل<sup>۱</sup> کہا جا سکتا ہے :

ایا جن منکھ ترا دیکھا اے پھر کیا دکھایا ہے  
چکھا جن رس تیرے لب کا اے پھر کیا چکھایا ہے

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۲۳۵۔

۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۷-۶۸، فروری ۱۹۳۴ع۔

ہوا ہے دل مرا کولا یوہ کی آگ کے بہتر  
ایسی جرقہ انگاری کون کہو اب کیا جراتا ہے  
نہ عاقل ہوں نہ دیوانہ، نہ محرم ہوں نہ بیگانہ  
ایسے لیوش ہے خود کون کہو پھر کیا جاتا ہے  
جنتی ہے جرے عالم، جروں میں روپرو پردم  
ایسے جنوں دیوانہ کون کہو پھر کیا ستلا ہے  
گرا کر شیشہ دل کون لگے جوڑ و جفا کرنے  
خدا ہے لک ڈرو ظالم کرے کون کیا کرانا ہے  
ہیا کا دوس جن پایا ہوا ناداں نہ جانے کچھ  
ہیا جن سبق وحدت کا اے کیا پھر پڑھانا ہے  
فتا کے پھر لازم مومن پڑا یہ دل کیا گزرا  
نہ جاگے روزِ عشر کے اے پھر کیا بچانا ہے  
ہیا جن جام وحدت کا نہ راکھیے خوف سولی کا  
الالحق جب ہوا الحق اوجہ پھر کیا ڈرانا ہے  
ستوں پر جا سخن تیرا دیکھوں سبہ مومن سخن تیرا  
ترا ہوں میں جن تیرا مجھے پھر کیا لیٹھتا ہے  
غلام شاہ فاضل کا کہے دل سون ستو ہارو  
دیکھا میں شاہ عی الدین مجھے پھر کیا دکھانا ہے

اس غزل کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ لفظوں اور لہجوں کے پرانے ہتے جھڑ رہے ہیں اور نئے پھوٹ رہے ہیں۔

غلام قادر شاہ کے علاوہ حیات، حد جان، نصیر الحق نصیرا، ایمامی، لاظمی، علم، جلال الدین جلایا، شیخ حد حاجی، امام بخش قادری، عل، کاسی، جانی، خلدی، ہدہ منکھ، میر صابر، خفہ بیگم، نامدار خان دت، حد غوث بٹالوی (م- ۱۱۹۸/۱۷۸۳ع) اور دل حد دلشاد پسروری وہ شعرا ہیں جنہوں نے اسی روایت میں شاعری کی اور اردو شاعری کی جڑیں پنجاب میں گہری کیں۔ ان سب لوگوں کی کاوشوں کی وجہ سے آج اردو کے بغیر پنجاب اور پنجاب کے بغیر اردو کوئی معنی نہیں رکھتے۔

یہ جائزہ نامکمل رہ جائے گا اگر ہم پنجاب کے پانچ اور شاعروں کا ذکر نہ کریں۔ ہماری مراد 'ہلے' شاہ (م - ۱۱۱۷/۱۷۵۷ء) ، وارث شاہ جنہوں نے ۱۱۸۰/۱۷۶۶ء میں اپنی مشہور زمانہ تصنیف "پیر" لکھی ، مراد شاہ (م - ۱۱۲۱۵/۱۸۰۰ء) شاکر اور اشرف نوشاہی سے ہے۔ خصوصاً 'ہلے' شاہ اور وارث شاہ تو وہ بزرگ ہیں جنہوں نے پنجاب کی روح کو شدت سے متاثر کیا اور آج بھی اہل پنجاب اُن کی شاعری سے عالم وجد میں آ جاتے ہیں۔

'ہلے' شاہ (م - ۱۱۱۷/۱۷۵۷ء) ایک عابد و زاہد ، صاحب جذب و سحر اور عشق و محبت سے سرشار بزرگ تھے جن کے اشعار معارف و توحید سے بھرے ہیں۔ ان کی زبان سادہ لیکن 'برجوش' ، ان کے خیالات عام لیکن گہرے ہیں۔ بنیادی طور پر 'ہلے' شاہ پنجابی زبان کے شاعر ہیں لیکن اُن کے کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا لہجہ ، انداز بیان اور ذخیرۃ الفاظ قدیم اردو کے پس رنگ سخن سے مشابہت رکھتا ہے جس کی نمائندگی گجرات میں شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود درانی نے اور دکن میں میراجی ، جالم ، شاہ داؤل اور امین الدین اعلیٰ نے کی تھی۔ 'ہلے' شاہ کے کلام کو زبان و بیان کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (۱) خالص پنجابی کلام۔
- (۲) وہ پنجابی کلام جس میں اردو بھی ملی جل ساتھ ساتھ چلتی ہے۔
- (۳) اردو کلام جس میں دوہرے بھی شامل ہیں۔
- (۴) وہ گیت جن میں ہندو اسطور کی مدد سے معرفت و توحید کے غرضے گائے گئے ہیں۔

'ہلے' شاہ کے ہاں خالص پنجابی کلام میں بھی ایسے الفاظ و تراکیب کا بڑا ذخیرہ ملتا ہے جو اردو اور پنجابی دونوں میں مشترک ہے۔ پنجابی کلام کے بیچ بیچ میں اردو مصرعے اور ہندو اسطورہ کے جملے سامنے آتے ہیں کہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا اردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ مثلاً ایک کافی کا یہ شعر دیکھیے :

ہلے شاہ نے شاہان دا مکھڑا کھنکھٹ کھول دکھائی  
انہی منگ 'ولائی' ہمارے انہی منگ 'ولائی'

۱۔ کلیات 'ہلے' شاہ : باہنام ڈاکٹر قنبر محمد قنبر ، پنجابی ادبی اکادمی ، لاہور ، ۱۹۶۷ء۔

ایسی طرح ایک اور جگہ :

کُن کہا فیکون کچا ہا      بے چونی دا چون ہا ہا  
خاطر پیری جکت ہا ہا      سر پر چھتر لولاکی دا

ان دونوں مثالوں میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو قدیم اردو میں استعمال نہ ہوا ہو بلکہ لہجہ بھی وہی ہے۔ ایک اور کافی دیکھیے :

کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

میں جاگی صب جگ سویا ہے      کھلی ہلک تان آٹھ کے رویا ہے  
جز مستی کام نہ ہویا ہے      کدی مست آت ہلاؤ گے  
کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

میں اپنا من کباب کیا      آنکھوں کا عرق شراب کیا  
رنگ تاراں ہڈ 'رہا' کیا      کیا مت کا نام ہلاؤ گے  
کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

ایسی متعدد مثالیں 'ہلے' شاہ کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں جن میں یا تو مصرعے کے مصرعے صاف اردو کے ہیں یا پھر ایک آدھ لفظ کے اعتبار سے وہ مصرعے اردو میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاہ حسین ، سلطان باہو اور 'ہلے' شاہ پنجاب کے ایسے شاعر ہیں جن کا کلام اردو داں اور پنجابی داں دونوں کو یکساں متاثر کرتا ہے۔

تیسرا رنگ سخن وہ ہے جو ہر دوے طور پر اردو ہے۔ ایسے کلام کی بہت سی مثالیں 'ہلے' شاہ کے کلیات میں ملتی ہیں۔ مثلاً یہ کافی دیکھیے :

ہا ہا کرتے ہمیں ہا ہوتے اب ہا کس نوں کہنے  
ہجر وصل ہم دولوں چھوڑے اب کس کے ہو رہے  
ہا ہا کرتے ہمیں ہا ہوتے اب ہا کس نوں کہنے  
جنتوں لال دیوانے والکوں اب لیلیٰ ہو رائے  
ہا ہا کرتے ہمیں ہا ہوتے اب ہا کس نوں کہنے  
'ہلے' شاہ کھر میرے آئے اب کیوں طمنے سہلے  
ہا ہا کرتے ہمیں ہا ہوتے اب ہا کس نوں کہنے

ایک اور کافی کے یہ ابتدائی اشعار بڑھے :

رہن کی لکھی صب تارے  
اب تو جاگ مسافر ہمارے

آواگون سرائیکی ڈیرے سالہ تیار مسافر تیرے  
تیں نہ سنیوں کوچ لگارے اب تو جاگ مسافر پیارے  
رین گئی لٹکے سب تارے

اب تو جاگ مسافر پیارے

یہ اسی قدر اردو ہے جس قدر اے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سطح ہے جہاں  
اردو اور پنجابی ایک ہو جاتی ہیں۔ اب ہم بلھے شاہ کی ایک ایسی کافی درج  
کرتے ہیں جو دراصل غزل کے انداز میں لکھی گئی ہے اور جس کی لٹکی نے  
دلچسپی اور اثر کا جادو چکا دیا ہے :

بنو غم عشق کی بازی ملائک ہوں کہاں راضی  
جاں پرہوں پر ہے گا جس دیکھاں پھر کون پارے گا  
ساجن کی بھال بُن ہوئی میں لہو لین پھر روئی  
لجے ہم لہ کر لوئی حیرت کے پتھر مارے گا  
مہورت ہوچہ کر جاؤں ساجن کا دیکھنے پاؤں  
اے میں نے گلے لاؤں نہیں پھر خود گزارے گا  
عشق کی تیغ سے موئی نہیں وہ ذات کی دوئی  
اور پیا پیا کر موئی موہاں پھر روح چتارے گا  
ساجن کی بھال سر دیا لہو مدھ اپنا پیا  
کفن باہوں سے سی لیا لحد میں پا اُتارے گا  
پلہا شاہ عشق ہے تیرا اُسی نے جی لیا میرا  
میرے کھر بار کر پھرا دیکھاں سر کون وارے گا

’بلھے شاہ نے ’ہوری‘ کے عنوان سے ایک کافی لکھی ہے جس میں وحدت و معرفت  
اور تصوف و طریقت کو پیش کیا ہے۔ یہ ’ہوری‘ بھی اردو میں ہے اور اپنی  
لومیت کے اعتبار سے دلچسپ ہے :

ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

لام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑی اللہ اللہ  
رنگ رنگیلی اوہی گھلاوے جو سکھی ہووے لٹائی اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

المت ہر شکم ہنم بولے سب سکھاں نے گھنگھٹ کھولے  
قالوا ہلئی ہی یوں کر بولے لا الہ الا اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

ہنم اُترب کی ہنسی بیانی، من عرف لفسد کی کوک منائی  
تسم وجہ اللہ کی دھوم بجائی وجہ دربار رسول اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

ہاتھ جوڑ کر پاؤں پڑوں کی، عاجز ہو کر پنتی کروں گی  
چھکڑا کر پھر چھوڑ لوں گی نور بد صلی اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

ناذکروئی کی ہوری بناؤں واشکروں پیا کو وجہاؤں  
ایسے پیا کے میں بل بل جاؤں کیسا پیا سبحان اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

صدقہ اللہ کی پھر چکاری اللہ الصمد پیا منہ پر مٹری  
لور نہیں دا حق سے جاری نور بد صلی اللہ  
’پلہا شہ دی دھوم بھی ہے لا الہ الا اللہ  
ہوری کہیلوں کی کہہ بسم اللہ

زبان و بیان کا جی رنگ بلھے شاہ کے دوہروں میں بھی ملتا ہے۔ ان دوہروں  
کا قیرانہ لہجہ انہیں ’برتاہر و ہرکوف بنا دیتا ہے۔ یہ چند دوہرے دیکھیے :

اس کا سکھ ایک جوت ہے گھنگھٹ ہے منہ  
گھنگھٹ میں وہ چھپ گیا ’مکھ پر اُچھل ڈار

ان کو ’مکھ دکھلائے ہے جن سے اُس کی ہمت  
ان کو ہی ملتا ہے وہ جو اُس کے ہیں ہمت

منہ دکھلاوے اور ’چھپے چھل بل ہے جگ دیس  
باس رہے اور نہ ملے اس کے بسوے دیس

’پلہا تینے بڑے ہریم کے کہا تیندا آواگون  
اندھے کو اندھا مل گیا راہ بتاوے کون



ہلہیا اچھے دن تو چھپے گئے جب ہر سے کیا نہ پٹ  
اب پھونوا کیا کرے جب چڑیاں چنگ گئیں کھیت

ہلہیے شاہ اوہ کون ہے اتمؔ لہیا ہار  
اوسی کے ہاتھ قرآن ہے اوسی گل زتار

ہم نے ہلہیے شاہ کا اردو کلام یہاں اس لیے کافی تعداد میں دیا ہے کہ  
اب تک ہلہیے شاہ کو ، شاہ حسین اور سلطان باہو کی طرح ، قدیم شعرائے اردو  
کی صف میں جگہ نہیں دی گئی تھی ۔ اس کلام کے مطالعے سے اندازہ ہو سکا ہے  
کہ ہلہیے شاہ کی اردو شاعری کتنی ’پر لہیر اور رس ہری‘ ہے ۔ یہی اثر و تاثیر  
ان کے کیتوں میں نظر آتا ہے ۔ ان ہر کیتوں کے روایت کے مطابق ہندوی اسطور  
کا رنگ غالب ہے ۔ کیتوں کا مزاج ہمیشہ سے جی رہا ہے ۔ یہ گیت خواہ  
ابراہیم علی عادل شاہ ثانی، شاہ باغن ، علی جیو گام دھنی اور ناسی محمود دریائی کے ہوں  
یا دور جدید میں عظمت اللہ حان ، آرزو لکھنوی اور میراجی کے ہوں ، سب  
میں جی رنگ ڈھنگ اور یہی چھب نظر آتی ہے ۔ ہلہیے شاہ نے بھی اپنے کیتوں میں  
اسی روایت کی پیروی کی ہے ۔ ان کیتوں کو بھی ہلہیے شاہ نے کالیوں کا نام دیا  
ہے ۔ گیت اور کافی دونوں گانے کے لیے تریب دیے جاتے ہیں لیکن کیتوں پر  
ہندوی اسطور کا اثر اُسے کالیوں سے مزج و لوحیت میں مختلف کر دیتا ہے ۔ یہ  
گیت پڑھیے :

اٹنی گنگا پیاہو رے سادھو تب ہر دوشن ہائے  
ایم کی ہونی ہالہ میں لہجو گنجہ سروزی پڑنے نہ دیو  
کیان کا تکلا دھیان کا چرخہ الٹا پیر بھوائے  
الہی پاؤں پر کُنبہ کرن جائے تب لٹکا کا بھیدا ہائے  
دھنسر کُٹیا بن لچھمن ہائی تب لٹکا لاد بیائے  
ایہ کت کتر کی ہر یوں ہلوے کتر کا سوک تہی سداے  
اسرت منٹل مون تب ایسی دے کے ہری ہر ہو جائے  
اٹنی گنگا پیاہو رے سادھو تب ہر دوشن ہائے

یہاں گنگا ، سادھو ، ہر ، درشن ، لٹکا ، دھنسر ، لچھمن ، اسرت ، منٹل ، ہری پر  
جیسے اسطوری اشاروں نے اس کافی میں گیت کا مزاج پیدا کر دیا ہے ۔ اظہار کی

گھلاوٹ نے ، یہاں کے لوچ نے اس میں اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس میں  
ایسے استعاروں سے کام لیا گیا ہے جو عام ہیں ۔ ایک اور گیت دیکھیے جس میں  
نقطہ نظر تصوفِ اسلامی ہے لیکن یہاں بھی ایسے اسطور اور کنائے استعمال کیے  
گئے ہیں جن سے معاشرے کا ہر شخص واقف ہے ۔ اسی لیے یہ گیت ہر خاص و عام  
کے لیے ’پر لطف اور موثر‘ بن جاتا ہے :

گھر میں گنگا آئی ستو گھر میں گنگا آئی

آپے ’سری‘ ، آپ کنہیا ، آپے جادو رانی  
آپ گوریا آپ گڈریا آپے ویت دکھائی  
احمد دوار کا آیا گوریا کنگن دست چڑھائی  
مولہ منڈا موہے پرہتی کو دین کنان میں ہائی  
اسرت پھل کھا لٹو رے کسائی تھوڑی کرو بدھائی

گھر میں گنگا آئی ستو گھر میں گنگا آئی

ہلہیے شاہ کے کلام کا موضوع توحید ہے ۔ یہ رنگ ان کی کالیوں میں بھی  
نمایاں ہے اور ان کے کیتوں اور اس ’’ہوری‘‘ میں بھی جس کو ہم لوہر لکھ چکے  
ہیں ۔ ہر جگہ وہ درویشانہ انداز میں ، فقیرانہ صدا کی گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ  
توحید ، اللہ اور معرفت نفس کے خیالات کو شاعری میں پیش کرتے ہیں ۔ ان کے  
کلام کی بنیادی خصوصیت سادگی ہے ۔ یہ سادگی یہاں میں بھی ہے اور فکر میں  
بھی ۔ اسی لیے ان کا کلام تقریباً ڈھائی سو سال سے خاص و عام کی زبان پر  
چڑھا ہوا ہے ۔ آج بھی پنجاب کے طول و عرض میں فقیر چمٹا بیاتے اور نوال  
عفلوں کو گرماتے ہلہیے شاہ کو خراج عقیدت پیش کرتے ہیں ۔ یہ وہ لوگ تھے  
جو رنگ و لہلہ ، قوم و مذہب سے بلند ہو کر ساری انسانی برادری کو درمیں  
اتصال دیتے تھے اور اسی میں ان کی عظمت کا راز مخیر تھا ۔

تصوف ، مذہب اور السالیت و اخلاق کی یہی جوت وارث شاہ نے اپنی  
مشہور زمانہ تصنیف ’’پیر‘‘ میں جگائی ہے ۔ وارث شاہ نے ’’پیر‘‘ ۱۱۸۰ھ /  
۱۷۶۶ع میں لکھی :

ع : ’’من ہاروں سے استیائیں پجری لمتے دہس دے وچ تیار ہوں  
یہ وہ دور ہے کہ مغلوں کا آفتابِ اقتدار غروب ہو رہا ہے اور انگریزوں کے قدم  
تیزی سے جتنے جا رہے ہیں ۔ سارے برہمن کی طرح پنجاب میں بھی انتشار کی  
آلہیان چل رہی ہیں ۔

پیر والیہا کی داستان عشق ابراہیم لودی کے زمانے کا واقعہ ہے۔ یہ واقعہ اتنا مشہور ہوا کہ برعظیم میں اس کی وہی حیثیت ہو گئی جو عرب میں لیلیٰ جتنوں یا ایران میں شیریں فرہاد کی تھی۔ اکبر بادشاہ کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر گنگ بھٹ نے اس قصے کو ہندی زبان میں لکھا جس پر عبدالرحیم خاٹن خان نے اُسے العام و اکرام سے لوازا<sup>۱</sup>۔

وارث شاہ کی ”پیر“ پنجابی زبان کی شاہکار نظم ہے لیکن جہاں تک ذخیرۃ الفاظ کا تعلق ہے اس میں ایسے الفاظ کثرت سے آئے ہیں جو اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ پلٹت کینی نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست<sup>۲</sup> دی ہے جن میں سے چند یہ ہیں :

جنگ ، مول (ابتدا) ، انگلی ، سبھے (سب) ، گئی ، دھنڈلے ، (دھندلے) ، ڈھلک ، (ڈلک - شماع) ، سنج (شام) ، سولر ، ہتھو ہتھ (بالہوں ہاتھ) ، کاہندا (کاہندا) ، جیہہ (زبان) ، لشکار (دلاویز) ، من کے (مان کر) گھبرو (گھرو) ، سندر ، جھنجھٹ ، بنجر ، آرسی ، تراہنا (فرانا) ، براہنا (سہان) ، بھتا (بھات - چاول) ، چھالا ، لاللا ، بھاپ ، دیور ، نہال ، نہ اپنے کی (گزلوا نہ ہوگا) ، توڑ (آخر) ، گوارنی (گنوارن) ، سیدھا (سیدھا) ، الھکھیلیاں ، کڈھنا (نکالنا - کاڑھنا) ، ٹھٹھولیاں ، سوکن ، جوین ، جیشیاں (جوتیاں) ، ٹھکئی ، ہٹی (سر کے بال) ، ڈنکر ، مورکھ ، ٹکھڑ ، اڑد بازار (اردو بازار) ، لہولہان ، ستوالی ، وسیلی ، مٹھندا ، ڈوم ڈھاڈی وغیرہ۔ کینی صاحب<sup>۳</sup> نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”قرباً یہ سارے الفاظ اردو میں بولے جاتے ہیں۔ زیادہ تر فرق لمبے کا ہے۔ لسانی اور صرف مخالف بہت ہی تھوڑا ہے۔ بعض لفظ ایسے ہیں جو علیحدہ نہیں بولے جاتے بلکہ ایک مترادف لفظ کے ساتھ بولے جاتے ہیں جیسے گورا چٹا ، بھلا چنکا“ وغیرہ۔

الفاظ کے علاوہ ”پیر“ میں بہت سے مصرعے ایسے بھی ملتے ہیں جو کم و بیش اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں۔ یہ چند مصرعے بڑھے :

ع : ملان آکھیا ”او نامقول جٹا“ فرض کج کے رات گزار جالیں

ع : غیر ہندی توں اکتوں ای اٹھ ایتھوں سر کج کے مسجدوں نکل چائیں

۱۔ پیر وارث شاہ : مرتبہ چودھری محمد الفضل خاں ، ص ۳۰۰ - ۳۰۱ ، مکتبہ

پنج دنیا لاہور ، ۱۹۶۹ ع۔

۲ ، ۳۔ کینی : ص ۵۷ - ۵۸

ع : اک گھڑی نہ چین ہے اوس لکھی کیا لھوکیو ہرم دا بان میان  
ع : دل فکر نے گھیریا بند ہویا والیہا جیو غولے کھائے لکھ لکھیا  
ع : آواز آئی بچہ والیہا او لیرا صبح مقابلہ ہو رہا  
ان مصرعوں میں اردو کی آوازیں ، اس کا لہجہ ، اس کے الفاظ پنجابی کے ساتھ کلیے ملتے نظر آتے ہیں۔ ”پیر“ جیسی ٹھٹھ پنجابی تصنیف میں بھی اردو ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہے۔

وارث شاہ کی پیر اتنی مشہور ہوئی کہ ان کا دوسرا کلام غیرام ہو کر رہ گیا۔ ان کا اردو کلام بھی اسی وجہ سے دست برد زائد ہو گیا۔ لیکن قدیم ریاضوں میں ان کی ایک آدھ غزل اب بھی نظر آ جاتی ہے۔ شیران صاحب نے ان کی ایک غزل کے دس شعر مولوی محبوب عالم کی ریاض سے ”پنجاب میں اردو“<sup>۱</sup> میں نقل کیے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں :

جس دن کے ساجن بھڑے ہیں تن دن کا دل بیمار ہویا  
اب کٹھن بنا کیا فکر کروں گھر بار سبھی بیمار ہویا  
دن رات تمام آرام نہیں ، اب عام پڑی وہ شام نہیں  
وہ ساق صاحب جام نہیں ، اب اپنا سے دھوار ہویا  
ہن جالی جان خراب جی ، ہا آشہ شوق کباب جی  
جون ماہی جمرے آب جی لت روون ساتھ بیمار ہویا  
جھے پی اپنے کو لیا ڈرے یا بچہ سوں پی چوہاڑ رے  
یہ اگن فراق بھٹاڑ رے سب تن من جل انگار ہویا  
تب جنوں کامل ہویا تھا جب لیلیٰ کہہ کر رویا تھا  
وہ یک دم سچ نہ سوہا تھا اب لک لک شہار ہویا  
سو میں اب مجنوں وار جی ، پردیس بدیس خوار جی  
اوس پی اپنے کی یار جی اب میرا بھی اعتبار ہویا  
جب وارث شاہ کہلایا نے تب روح سوں روح ملایا نے  
تب صبح سواگ سولایا نے جیو جان غزن اسرار ہویا

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۸۱۔

اس غزل میں لراق و ہجر کی مضطرب کردہ دلہن والی لئے نے ایک ہمساز پیدا کر دیا ہے کہ شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ اس غزل سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وارث شاہ کو اردو زبان پر بڑی قدرت حاصل تھی اور وہ مثنوی، تنسیق اور لوج جو ”پیر“ میں ملتے ہیں، وہی ان کی اس غزل میں جاری و ساری ہیں۔

”پیر“ کی تصنیف کے چار سال بعد مراد شاہ پیدا ہوئے۔ غلام رکن الدین مراد شاہ ولد کرم شاہ (۱۱۸۴ھ/۱۷۷۰ء تا ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء) ان شاعروں میں سب سے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے زبان لکھنؤ کا بیج سرزمین پنجاب میں لکھا۔ وہ ایک ذہین و طباع انسان تھے اور شاعرانہ ملکہ ان کو قدرت سے ودیعت ہوا تھا۔ اٹھارہ سال کی عمر میں ایک منظوم خط لکھنؤ سے اپنے کسی عزیز کو لکھا جو ”نامہ مراد“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اکتیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ کئی تصانیف ان سے یادگار ہیں۔ اردو میں ”نامہ مراد“ کے علاوہ ”مراد المعین“، ”مکس نامہ“، ”موش نامہ“ اور ”دیوان مراد“ قلمی غیر مطبوعہ ہم تک پہنچے ہیں۔ مثنوی ”مراد الماثلین“ اور فارسی ترجیع بند ”ماتریدان“ ان کی تصانیف ہیں۔

”نامہ مراد“ (۱۲۰۴ھ/۱۷۸۸ء) میں جو ایک منظوم خط ہے، یاد شاہ نے ذاتی اور گہرلو باتوں کے ساتھ ساتھ اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ شاہانِ اودہ کی داد و دہش اور علم پروری سے لکھنؤ جگمگا رہا ہے۔ شعر و شاعری کا چرچا عام ہے۔ بڑے بڑے اساتذہ لکھنؤ میں موجود ہیں۔ لکھنؤ کے زبان و بیان اور رنگِ شاعری کا اثر مراد شاہ پر بھی گہرا پڑا۔ ”نامہ مراد“ میں ابتدائی سواہ اشعار فارسی میں ہیں اور اس کے بعد اردو اشعار مختلف عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منظوم خط چٹ کم وقت میں لکھا گیا تھا۔ قاصد جانے والا تھا لیکن مراد شاہ کو اپنی طباعی و ذہانت پر بھروسہ تھا۔ اس کا اظہار انہوں نے اس خط میں خود بھی کیا ہے:

شہانِ اس لیے اتنی جھپے ہے کہ قاصد جلد فرصت کم بھیجے ہے

- ۱۔ ”نامہ مراد“ : شائع کردہ غلام دستگیر قاسمی، متولی اوقاف اشرف، لاہور۔ طبع ثانی ۱۳۷۰ھ جس میں مکس نامہ اور موش نامہ بھی شامل ہیں۔
- ۲۔ ”اردو“ دہلی، اکتوبر ۱۹۲۲ء میں ڈاکٹر محمد باقر کے مطبعے کے ساتھ شائع ہوا۔
- ۳۔ ملکیت غلام دستگیر قاسمی۔

قبری بھی طبع گو تیز و رسا ہے مگر قاصد بھی تو ہادیہ صبا ہے  
”نامہ مراد“ کی زبان صاف، بامعاوردہ اور بیان روان دوان ہے۔ ”تذکرہ قبولیت اردو“ کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان  
کلام اب تجھ سے میں ہندی زبان میں لطافت یہ نکالی ہے اسی میں  
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب تک  
لغات یہ نکالی ہے اسی میں خصوصاً شعر اب شاعر یہاں کے  
وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے غرض ہندی کا یہ چرچا یہاں ہے  
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان یہ شہرت ہے اب اس مضمون پر کی  
کلام اب تجھ سے میں ہندی زبان میں غرض ہندی میں قص ممکن  
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان نہیں ہندی سخن میں قص ممکن  
لغات یہ نکالی ہے اسی میں فصاحت فارسی سے جب نکالی  
وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے مذاق اس کے یہ ہیں مفتون ہم سب  
کلام اب تجھ سے میں ہندی زبان میں ہندی طبع وزرا و شہان ہے  
کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان میں روانی، یہی انداز بیان سارے خط میں جاری و ساری رہتا ہے۔ دلچسپ  
یہ ہے کہ مراد شاہ یہاں اردو کا لفظ اردو زبان کے معنی میں استعمال کر رہے ہیں۔ مصحفی نے بھی اپنے ایک شعر میں لفظ اردو کو زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے:

خدا رکھے زبانِ ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی

کہیں کس منہ سے ہم اے مصحفی اردو بہاری ہے

”خدا رکھے“ سے فیروزی صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس شعر کے وقت میر و مرزا زلہ تھے، یعنی مصحفی کا یہ شعر ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء سے پہلے لکھا گیا ہوگا۔ حسین نے ”لو طرزِ مرصع“ (۱۱۷۴ھ/۱۷۶۰ء) میں بھی ”اردو“ کا لفظ زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مصحفی نے ”تذکرہ ہندی“ (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ء) میں بھی اردو کا لفظ زبانِ اردو کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان سے پہلے

میر جہی مائل دہلوی نے اپنے ”قطعہ“ میں جو ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ع سے قبل لکھا گیا تھا، اردو کا لفظ تین بار اردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مائل سے چلے سراج الدین علی خان آرزو (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ع) نے اپنی تالیف ”نوادرا لفاظ“ میں اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔

”مکس نامہ“ اور ”سوش نامہ“ مراد شاہ کی ایسی مثنویاں ہیں جن میں مکھی اور چوہے کو علامت بنا کر اس دور کے حالات اور ظلم و جبر کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے۔ جب احصاب سخت ہو، ظلم و ناانصافی نے اہل قلم کو خوف زدہ کر دیا ہو، آزادی اظہار عقائد بن گئی ہو تو یہی اشاراتی بیان سب سے مؤثر ذریعہ اظہار بن جاتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل ہمیں ان دونوں مثنویوں میں نظر آتا ہے۔ ہم چند اشعار بیان نقل کرتے ہیں جن سے اس مثنوی کے انداز بیان اور اشاروں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

شہر لاہور قہرِ اسلام      روشن آفاق میں ہے جس کا نام  
تھا چتر بولی اوروں نے زمیں      عجب انسان تھے اس مکان کے مکین  
اولیاء و مشائخ و سادات      علماء اک سے اک ستودہ صفات

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”اردو کے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از ڈاکٹر محمد باقر، ص ۳۱-۳۶، اورینٹل کالج میگزین، فروری ۱۹۴۱ع اور ”اردو کے قدیم کے متعلق چند تصریحات“ از پروفیسر محمود فیروز، ص ۳۶-۳۷۔ اورینٹل کالج میگزین مئی ۱۹۴۱ع۔ میر جہی مائل دہلوی (م۔ قبل ۱۷۲۱ھ) کے ”قطعہ“ کی اشاعت کے بعد جو ۱۱۷۶ھ سے قبل کا لکھا ہوا ہے، چونکہ مائل کا دیوان ۱۱۷۶ھ میں صاف و مرتب ہوا، یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں انہوں نے بھی استعمال کیا ہے۔ وہ شعر یہ ہیں:

بولے وہ سن کے اردو کا میں پوچھتا تھا حال  
تم کھول بیٹھے پتر اس شہر کا بھلا  
شہر خلقِ اردو کا تھا ہندوی لقب  
اگلے سفینوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا  
شاہ جہاں کے عہد سے خلعت کے بیچ میں  
ہندوی تو (نام) مٹ گیا، اردو لقب چلا

سوالہ ”مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ“ از محمد اکرام چغتائی، نون لاہور، دسمبر ۱۹۶۶ع، ص ۲۴۰۔

شاعر و شہر ہم لائقِ شعر      طبع موزونِ ہم : لائقِ شعر  
شہر تھا یہ کہ کانِ عام و ادب      کان کیا ہلکہ جانِ علم و ادب  
رشتہ آبادی جہاں تھا یہ      الغرض خوب ہی مکان تھا یہ  
کوئی اس پر بڑا جو یومِ قدم      ہے اب اس کا وجود رشتہ علم  
نہ وہ رونق نہ وہ صفائی ہے      مکھیوں کی غرض دہائی ہے  
زر تو شاہِ زمان سدا رہے لے      مکھیوں کو گئے اجارہ دے  
اس صورت سے آگے احمد شاہ      تھا گیا چھوڑ چوٹیوں کی سہا  
اب ہیں پر مکھیوں سے سب ناچار      ہیں یہ گردن پہ آہ سب کی سوار  
اس وقت پنجاب میں سکھوں کی حکومت تھی۔ ہر طرف مار دھاڑ، ظلم و جبر کا دور دورہ تھا۔ اس پس منظر میں اس مثنوی کو پڑھیے تو اس میں اظہارِ جذبات کے ساتھ ایک دلچسپ معنی نظر آئے گی۔ یہی خصوصیت مراد شاہ کی مثنوی ”سوش نامہ“ میں ملتی ہے۔

مراد شاہ نے قصہ چہار درویش کو ”مراد الحبیبین“ کے نام سے ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں نظم کرنا شروع کیا اور صرف چلے درویش کی جبر لکھ کر اسے نامکمل چھوڑ دیا۔ ”مراد الحبیبین“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی لاہور میں لکھی گئی:

بسالِ غریب و بجاہِ صیام      بشہرِ لہاور عالی مقام

”نامہ مراد“ میں بھی ”لہاور“ کا لفظ لاہور کے ساتھ استعمال میں آیا ہے:

وہی لاہور ہے شہرِ لہاور      جو دارالسلطنت کرے وہ مشہور

اردو نظم میں سب سے پہلے مراد شاہ نے اس قسم کو منظوم کیا ہے۔ یہ قصہ الہوں نے ایک دوست حکیم علیم اللہ ابن محمد حیات کی فرمائش پر نظم کیا۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت مرتب کیا گیا ہے۔ روایتِ مثنوی کے مطابق چلے توحید باری تعالیٰ میں اشعار لکھے گئے ہیں، پھر نعتِ محمد مصطفیٰؐ میں شعر کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد اس تصنیف کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے:

یہ قصہ جو ہے چار درویش کا      اگر نظم ہو تو جہت ہے بیا

و لیکن ہو اردو زبان میں بیان      کہ بھائی ہے ہر ایک کو یہ زبان

اس کے بعد آغازِ داستان کی سرخی آتی ہے اور پھر درویشِ دلرباش کی داستان بیان ہوتی ہے اور اسی پر یہ مثنوی ”تمام شد حکایتِ درویشِ اول“ کے الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ کل اشعار کی تعداد تقریباً ۱۵۰۰ ہے۔



اس مثنوی کو پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام پُرگو شاعر شعر کہہ رہا ہے۔ لہجہ کی مٹھاس، بات کرنے کا سا انداز، سادہ و روان طرز اس مثنوی میں دریا پر چلی ہوئی کشتی کا سا ساں پیدا کر دیتا ہے۔ چلا درویش اپنی داستان بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ خندق سے صندوق لے کر آتا ہے اور اُسے گھوڑے پر رکھ کر چلتا ہے۔ اس صورتِ حال کو مراد شاہ کی زبانی سنئے :

غرض اس خزانے کے ساتھ اس کو لا دیا آئے گھوڑے کے اوپر لگا نہ چلو میں بھولا ساں تھا دل کہ یکبارگی یوں گیا مال مل کہوں ہا رب آویں جواہر نکل نہ سمجھا کہ لایا ہوں سر پر اجل خبی مال یہ آفتِ جان ہے مری مرگ کا اس میں ساں ہے جہاں آنے جانے کا رستہ نہ تھا غرض شہر سے دور جنگل میں جا لگا دیکھنے کھول صندوق کو وہ دیکھا کسی نے جو دیکھا نہ ہو کہ اک تازلیں غیرتِ حور ہے یہ زخموں سے سارا بدن چور ہے مراہا میں اس کا بیان کیا کروں زبان لال ہوتی ہے دل غرقِ خون وہ تھی ایک ہی شکل تصویر کی مصور نے قدرت کے تحریر کی وہی مادرِ دہر نے ایک جہی بنا اور بنی پر نہ ایسی بنی کوئی شکل دوں جس سے لبت اویں ہو یا حسنِ قلتِ قیامت اویں کہ زہرہ پہ صریح نے رشک کہا لک کو سکھا اوس کو زخمی کہا غرض دیکھ اویں تو غش کر گیا مویا اس پہ ایسا کہ بس مر گیا کہ اے وائے یہ کیا ہے کیا ہو گیا ابی ایک طلسمات سا ہو گیا ساری مثنوی میں یہی انداز اور رنگِ بیان قائم رہتا ہے۔ زبانِ سلیس، روان اور بامعاورہ ہے اور مراد شاہ اس پر ایسی قدرت کا اظہار کرتے ہیں اور قصے کو ایسی خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ بامعاورہ زبان کا استعمال ساری مثنوی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے :

یہ مُردہ سا تن گر تہر خاک ہو تو بہتر ہے جس کم جہاں پاک ہو

لہکانے تب آنے کچھ اس کے مزاج لگا دے کے دل کرنے اوس کا علاج

لگا کرنے اس طرح جب محروم لگی ہونے آج اور کل اور وہ  
ہزیزو یہ میں سُن کے سُن ہو گیا گیا دل کہیں کا کہیں جو گیا  
نہ میں اوس کے آئے نہ دم بھر سکا نہ اثبات اس بات کا کر سکا  
میں اس بات سے سخت بیزار ہوں شکستہ کی ہرگز نہ میں ہار ہوں

ہوں مایوس اولٹا پھرا پاؤں میں

جب آیا تو کیا دیکھوں وہاں چھاؤں میں

لیکن زبان و بیان کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی وہ خصوصیات بھی، جو قدیم اردو میں نظر آتی ہیں، اس مثنوی میں ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع : میں اوس وقت کیوں نہ وہ خط پھڑ لیا (پھڑ لیا = پڑا لیا)  
جہاں علامتِ فاعل ”نے“ غالب ہے، جسے پڑھے شاہ کے ہاں :

ع : ”میں اپنا من کیپ کیا“

جی صورت اکثر شعرائے دہلی کے ہاں بھی ملتی ہے۔ کہیں وہ ”نے“ استعمال کرتے ہیں، کہیں نہیں کرتے : مثلاً میر جلدی مائل دہلوی (م - قبل ۱۲۲۱ھ / ۱۸۰۶ع) کے قلمیے کا ایک مصرع ہے :

ع : لیکن جو میں سنا ہے وہ کہتا ہوں بر ملا

لیکن وارث شاہ کے ہاں ”نے“ کا استعمال مل جاتا ہے، جیسے :

ع : دل نکر نے گھبریا بند ہویا رانجھا جیو غوطے کھانے لکھ بیٹھا

پنجابی خصوصیات کی چند مثالیں اور دیکھئے :

ع : لکی کل کی کل لوالیوں کے ہاتھ (کل = بات)

ع : ایروں کیاں لڑکیاں صبح و شام (کیاں = کی، یہ صیغہ جمع)

ع : دعائیں الھوں کی لیا کجیے (الھوں کی = اُن کی)

ع : ہویا میں کھڑا چلے خندق پہ آ (ہویا = ہوا)

یہ ساری خصوصیات قدیم اردو اور خصوصیت سے دکھتی ہیں یہی ملتی ہیں۔

مراد شاہ کے دور تک آنے آئے پنجاب میں وہی معیاری زبان اختیار کر لی جاتی ہے جو شمال سے جنوب تک سارے برہمن میں ہکسان طور پر استعمال میں آ رہی ہے۔ مراد شاہ کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے اس زبان و بیان کے جدید ترین، نکھرے ہوئے اور سُستہ و شائستہ روپ کو پنجاب میں عام کیا۔

بارہویں صدی ہجری میں شاکر نامی ایک شاعر الٹک (ضلع کھیلپور) میں دادِ سخن دیتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کا شاعر ہے لیکن اس کے دیوان میں بن غزلی اور ایک دوبا اردو زبان میں بھی ملتا ہے۔ شاکر کون تھا؟ اس کا پورا نام کیا تھا؟ یہ معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ فارسی دیوان کے مطالعے سے اتنا پتا چلتا ہے کہ وہ حضرت یحییٰ الکی کا، جو حضرت بابا جی (م - ۱۱۳۲/۸۱۶ ع) کے نام سے مشہور تھے، پوتا تھا۔ حضرت بابا جی کا سلسلہ دو واسطوں سے حضرت مجدد الف ثانی سے جا ملتا ہے۔ فارسی کلام کے ایک شعر ہے، جو شاکر نے اپنے کسی بیٹے کی وفات پر لکھا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۱۸۶/۸۰۷ ع تک زندہ تھا۔ شعر یہ ہے:

بود تو هجرت هزار و يك صد و هشتاد و شش

چار شنبه وقت پيش قطع شد لختِ جگر

زبان و بیان کے اعتبار سے شاکر کا اردو کلام قدیم اردو سے بہت قریب ہے۔ بلکہ جیسا کہ پروفیسر سعادۃ خان کلیم نے لکھا ہے، کہ ”اس میں جو متروکات استعمال ہوئے ہیں وہ ولی کی زبان سے بھی ہمیں پیچھے لے جاتے ہیں اور وہ اس وجہ سے ہے کہ شاعر اردو زبان میں ادب کی ان نکالوں سے جہاں نئے نئے انداز گھڑے جا رہے ہیں، دور رہا ہے۔“ دلچسپ بات یہ ہے کہ شاکر نے بن غزاؤں میں سے دو میں مشکل زمین میں طرح آزمائی کی ہے۔ ایک غزل جس میں مطلع نہیں ہے، ردیف ”کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا“ ہے۔ دوسری غزل کی ردیف ”اندھ ہوگی“ اور قافیہ جہاں، کدھان، جاں وغیرہ ہے۔ اس میں مطلع دوسرے شعر میں آیا ہے۔ تیسری غزل میں دہائی، سہائی، عطائی قافیہ ہے اور ”ہے“ ردیف ہے۔ شاکر کے اردو کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے دور دراز کے علاقوں میں بھی اردو کی تحریک اور اس میں شعر گوئی کا رواج عام تھا۔ وہ

۱۔ دیوان شاکر مرتبہ: نذر صابری و سید رفیق بخاری، ص ۱۳۳-۱۳۴، مجلس نوادراتِ علمیہ، الٹک، کھیلپور، ۱۹۷۰ ع۔

شعرا جو صرف فارسی یا پنجابی زبان میں شاعری کرتے تھے، اردو میں بھی ضرور شعر کہتے تھے۔ آج شاکر کی شاعری، اور خصوصاً اس دور میں جب ولی نے اردو شاعری کو نیا رخ دے کر انقلاب پیدا کر دیا تھا، بسترک کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے پنجاب اور اردو کے گہرے رشتے لائے ہوئے روشنی بڑتی ہے۔ شاکر کی غزلوں کے چند شعر یہ ہیں:

ہاں جال و خوبی کوئی دلستاں نہوگی  
تجہ سار کی چھیلی اندر جہاں نہوگی  
تیری کمر سی لائن جنگ میں نہیں کو ثانی  
باقہ کہ جنگ میں ایسی کوئی مو ماں نہوگی  
جانی تیرے درس کون بسمل ہوا ہے شاکر  
زود آ وگرنہ کن مون یہ ذرہ جاں نہوگی

تجہ مژگان کون کوئی ٹاوک کہتا کوئی لب کوئی ہلک کہتا  
کوئی چلہ دلت کہتا کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا

لہا ہے سینہ جدائی کی آگ میں جوں تنور  
جگر کتاب ابھا رسم کر جدائی ہے

مراد شاہ کے ایک اور ہم عصر عزیز الدین اشرف نوشاہی کا نام بھی پنجاب میں اردو کی خدمت کے سلسلے میں ممتاز ہے۔ اشرف نوشاہی نے ۱۸۰۵/۱۲۲۰ ع میں ”کنز الرحمن“ کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے سلسلے کے پیر مرشد حاجی محمد لوشہ (م - ۱۰۶۳/۱۶۵۳ ع) کے حالات زندگی کے ساتھ ان کی اولاد اور خلفاء کے حالات و کرامات بھی نظم میں بیان کیے ہیں۔ اشرف نوشاہی اردو، پنجابی اور فارسی تینوں زبانوں کے شاعر تھے۔

تیرہویں صدی ہجری کا یہ دور شمالی ہند میں اردو شاعری کا اہم ترین دور ہے۔ سرزمینِ لکھنؤ اور دہلی کی فضا لاتعداد چھوٹے اور بڑے شاعروں کی آواز سے گونج رہی ہے۔ اب پنجاب میں بھی زبان و بیان کے نئے معیار سخن کی پیروی

۱۔ پنجاب میں اردو: از فاضل حق، مطبوعہ اوپنٹنل کالج میگزین، ص ۸۸، فروری ۱۹۳۳ ع۔

کی جا رہی ہے۔ اس لحاظ سے جب ہم اشرف نوشاہی کا معلوم کلام دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں اکثر اسی قدیم معیار کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں جو اب متروک ہو چکا ہے اور جس کے جدید رنگ کی مثال ہم مراد شاہ کے کلام میں دیکھ چکے ہیں۔ ان کا زیادہ تر کلام اس رنگ میں ہے :

بروز شہر ہالہ یا صفا ز اہوال دوزخ چھلنا دیوے کا  
 زہے پشوا شام موسیٰ رضا دلوں کیاں مراداں چا دیوے کا  
 ہوا مہدی پاک آخر زمان قرض دین کا کج وچھا دیوے کا  
 لیکن اسی کے ساتھ بعض غزلیں اور اشعار اتنے ہی صاف ہیں جیسے فاضل الدین بٹالوی، غلام قادر شاہ یا مراد شاہ کے ہاں ملتے ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

بہار آئی ہے اے بابل چمن میں آبیان کجیے  
 گلوں کے آنے کی نہنت ورد زباں کجیے  
 چمن میں جام ہے مے ہے سخن ہے اور ساق ہے  
 چلو پارو شتاب میں چمن میں جا مٹاں کجیے  
 نہ کیجو بے وفائی سوں ضرورت حسن کی ہرگز  
 وفاداری میں ہر لحظہ بہار ہے خزاں کجیے  
 تلی پر لے کھڑا ہوں جان لبرے کے تصدق پر  
 اگر نہیں مانتا مجھ کوں تو آکر امتحاں کجیے  
 سلامت کا نشانہ ہو رہا اشرف کرے دو پر  
 نگہ سوں تیر آرش اور ایرو کی کہاں کجیے

اس طرح کی غزلیں اور دوسری کئی غزلوں کے متفرق اشعار زبان و بیان کے اعتبار سے ایسے ہی صاف ہیں۔ گیارھویں صدی کے نصف آخر سے اردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ دیکھنے ہی دیکھتے وہ جدید رنگ بیان سے ہم کنار ہو گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اشرف نوشاہی نے قدیم اور جدید دونوں رنگوں کو آنے اور جانے دیکھا ہے اور خود کو بھی اس کے ساتھ بدلنے کی کوشش کی ہے۔ اشرف نوشاہی کی شاعری مشابہ شاعری ہے۔ جہاں ناز و ادا کے کوشش بھی ہیں اور غد و خالی محبوب کے حسن و جمال کی رعنائیاں بھی۔ یہ تین شعر دیکھیے :

سجن نے رخ اوپر وہ زلف پہچاںچ ڈالی ہے  
 کہو کیا چاند چودس پر گویا یہ رات کالی ہے

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۹۰، مئی ۱۹۳۷ء۔

مجھے امید تھی اس ماہ دو میں کام پاؤں گا  
 نہ جانا تھا بدیں کر کے کہ آخر چاند خالی ہے  
 تیری اس غرض ادائی میں رفیقوں کو نہیں پروا  
 کہ اشرف عشق تیرے میں دیوالہ لا آہالی ہے  
 اشرف کی ایک غزل ہے جس کی ردیف 'ہک طرف' اور قافیہ 'رفیقاں'، 'پریشان'، 'قراں'، 'میراں' وغیرہ ہے۔ اس مشکل زمین میں اشرف نے کئی اچھے شعر لکائے ہیں۔ مثلاً :

بھٹانہ میں جا کر دکھا، اوس غویرو کا عشق ہے  
 نیم یک طرف سے یک طرف، ساق پریشان یک طرف  
 عاشق بیچارہ در اوپر گھائل کھڑا ہے سرسبز  
 سر یک طرف، پا یک طرف، آن یک طرف، جاں یک طرف  
 یا یہ شعر دیکھیے :

جب نہ تھا عشق کیا گزرتی تھی غم کی روح پر نگہ نہ بڑتی تھی  
 ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور انی اعتبار سے سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کی کوشش بھی۔ اس دور تک آنے زبان و بیان کے سب دھارے مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ قدیم انشاز جدید طرز و اسلوب میں جذب ہو کر ایک لیا روپ دھار لیتا ہے۔ اشرف نوشاہی کے ہاں قدیم اور جدید دونوں رنگ الگ الگ بھی نظر آتے ہیں اور مل کر ایک ہوتے ہوئے بھی۔

پنجاب میں اردو کی داستان صرف حدود پنجاب تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم کے کونے کونے میں پھیلی ہوئی ہے۔ سودا کے معاصر فدوی لاہوری لکھنؤ میں دائر سخن دے رہے ہیں۔ سرہند کے رہنے والے انعام اللہ خاں بقیں جو مجتہد الف ثانی کے بڑے پوتے اور نواب اظہر الدین خاں کے بیٹے ہیں، سرزمین پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنت فروشوں کے جھگڑے کا مشہور شاعر بے لوا ہنپالے کا رہنے والا ہے۔ "پنجستان شعرا" کے مؤلف لچھمی لرانن شفیق لاہور کے کھنری تھے جن کے والد مشا رام، جو خود بھی شاعر تھے، لاہور سے اورنگ آباد چلے گئے تھے۔ اسحاق کے "معین شعرا" سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدر علی حیدر اور قاسم علی قاسم بھی پنجاب کے رہنے والے تھے۔ "تذکرہ بے حکم" میں ان کے کلام کا نمونہ بھی ملتا ہے۔ میر اکبر علی اختر، مصحفی و جرأت کے شاگرد بھی پنجاب کے باشندے تھے۔ مصحفی کے شاگرد غلام شاہ مظلوم بھی ہیں کے رہنے والے تھے۔ "نہضت الفصحی" میں یہ احمد لاہوری کا ذکر بھی آتا ہے۔

شاگردِ موسیٰ خورشید احمد خورشید بھی جی کے باشندے تھے۔ میر جوں کے تو کہے سے معلوم ہوتا ہے کہ عزت کے شاگرد عبداللہ فیروز پنجاب کے رہنے والے تھے۔ امام بخش ناسخ، میر "حکیم لاہوری اور "کل بکولی" کے مصنف خال چند بھی پنجاب کے مکین تھے۔ شیر علی افسوس لارنول کے رہنے والے تھے۔ غرض کہ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ایک طویل فہرست ایسے شعرا و مصنفین کی مرتب کی جا سکتی ہے جو سرزمینِ پنجاب سے تعلق رکھتے تھے اور جنہوں نے دامنِ اردو کو وسیع سے وسیع تر کیا ہے۔ اردو اور پنجاب شروع ہی سے اسی طرح ایک لفظ کے دو رخ ہیں جس طرح اردو اور پنجابی ایک زبان کے دو روپ ہیں۔ اردو ادب کی جدید تحریکیں تو بڑی حد تک پنجاب ہی کی مرہونِ منت ہیں۔

پہر حال اردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے، جو قاتہ پتھوں کے کلام اور پھر چھٹی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمینِ پنجاب پر جاری و ساری ہے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان، جسے مسلمانوں نے جی سے اٹھایا، سننے سے لکھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم میں پھیلا دیا، ایک ایسی زبان تھی جو یہاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین علاقائی زبان کی حیثیت سے شروع ہی سے موجود اور رائج تھی۔ اسی لیے آج تک پنجابی اور اردو ایک ہی زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی سب زبانوں میں جو چیز مشترک ہے وہ اردو زبان اور اس کا ذخیرۃ الفاظ ہے جس میں اسلامی روح اس طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ اسلام اور اردو ایک دوسرے کے ترجمان اور علامت بن گئے ہیں۔

وہ سامراجی قوتیں جو پاکستان کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی سازشیں کر رہی ہیں اسی لیے "مختلف زبان" آبادیوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے اور اپنا اُلو سیدھا کرنے کی کوشش میں ہیں۔ ان کا بنیادی منصوبہ یہی ہے کہ اسلام اور اردو کو، جو آج تک جوڑنے اور متحد رکھنے کا کام کر رہے ہیں، کھینچ کر کمزور اور بے اثر کر دیا جائے۔ نتیجے میں اس ایک ہزار سالہ "اسلام ثقافت" کے قلمِ عظیم کی مضبوط دیواروں کی اینٹیں لغت کی چھٹی سے خود بخود ایک ایک کر کے گر جائیں گی اور یہ وہ وقت ہوگا کہ سامراجی قوتوں کا شیر سب یلوں کو ایک ایک کر کے کھا جائے گا۔ اسپن کی تاریخ سے ہمیں یہ سبق ملتا ہے۔ برعظیم میں باہر سے آنے والی قوموں اور فاسقین کی تاریخ بھی ہمیں یہی داستان سنا رہی ہے۔ کہاں ہیں باختر کے وہ یونانی، وہ جری راجپوت، وہ عظیم گوجر اور جاٹ جنہوں نے صدیوں اس برعظیم پر حکومت کی۔

کہاں ہیں وہ عظیم کشان، ساکا اور "ہن" کہیں ہیں وہ عظیم قباخ ابھیر جن کی زبان ابھیراں سارے برعظیم کی زبانوں کو جدید ہند آریائی زبانوں کے دائرے میں داخل کرنے کا سبب بنی۔ کہاں ہیں مہاتما گوتھ بودھ کے پیرو جو سارے برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے۔ سب کے سب اندرونی انتشار و اختلاف، باہمی لغت اور ضعفِ اقتدار کے ساتھ سامراجی دناؤ، تشدد، جان و مال کے خوب زبان اور قوتِ جذب کے عمل سے رفتہ رفتہ صفحہ ہستی سے مٹ گئے: ع

کالے ہولا چر گھوں شاہ حسین دے بہتے

اور اب ان کا نام تاریخ کی پرانی کتابوں میں عزت کے لیے مدفن ہے اور ان کی تاریخ، اگر ہم شعور کی آنکھ کھول کر دیکھیں، آج بھی ہمارے لیے تازیانہ عبرت ہے۔

ان سطور کے بعد آئیے اب ہم "ہندہ میں اردو" کی روایت کا سراغ لگاتے

ہیں۔





جب ہد بن قاسم نے سندھ کو فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھجڑی زبان تھی جو پسچی اثرات بھی رکھتی تھی اور شوریانی بھی۔ اسی زبان کو، جو ملتان سے ساحل سندھ تک بولی جاتی تھی، اہل عرب سندھی کہتے ہیں۔ اور وہ زبان جو گجرات، راجپوتانہ، مشرق و مغربی پنجاب اور وسطی ہند میں رائج تھی، اسی کے نام سے موسوم تھی۔ داہر کے والد کے بارے میں "تاریخ معصومی" میں لکھا ہے کہ:

"او علم بحالیہ و لغات ہندی و ہندی خوب می دانست۔"

مسلمانوں کے آنے کے ساتھ مفتوح علاقے کی تہذیب، معاشرت اور زبان پر وہی اثر ہوا جو آریاؤں، ہندوؤں اور اہل عرب کی دھرت ۲ سے یہاں کی تہذیب اور زبانوں پر ہوا تھا۔ قباغ و مہنوح حب تہذیب، مہ شرقی، معاشی، سیاسی اور لسانی سطح پر ایک دوسرے سے ملے ہو ایک بچ میل قسم کی زبان ابھی حد و خال اجاگر کرنے لگی تھی جس میں حامی، ایرانی، تورانی اور دوسری بولیوں نے مل جل کر لسانی کھجڑی بنانے کا عمل کیا تھا۔

عربوں کی حکومت سندھ و ملتان پر ۱۲۷۲ء سے ۱۰۲۶ء تک قائم رہی۔ انہوں نے اپنے نظام خیال کی قوت سے ان علاقوں میں وحدت کا تصور پیدا کر کے معاشرتی زندگی کی رفتار کو نہ صرف تیز کر دیا بلکہ تہذیبی و لسانی عوامل پر بھی ایک نئی روح بھونک دی۔ اس نئی سیاسی و معاشرتی صورت حال نے لسانی سطح پر ایک ایسی زبان کی ضرورت کو ابھارا جس کے ذریعے اس علاقے میں اپنے اور ہمنے والی مختلف اقوام ایک دوسرے سے ابلاغ کر سکیں۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی اور عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے سرزمین ایران میں کیا، وہی عمل سندھ میں کیا۔ یہ سیاسی تقاضا بھی تھا اور وقت کی اہم ضرورت تھی۔ "عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطہ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب

## سندھ میں اردو

(۱)

پنجاب، ملتان اور اردو کے اس قدیم گہرے اور حقیقی رشتے سے واقف ہو کر جب ہم پنجاب، ملتان اور سندھ کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بھی ایک دوسرے سے بہت قریب نظر آتی ہیں۔ اہل تحقیق ۱ کی رائے ہے کہ ملتان اور سندھ ایک دوسرے سے الگ ہونے سے پہلے ایک تھیں اور آج بھی سندھ بولنے والے کے لیے سرائیکی اور سرائیکی بولنے والے کے لیے سندھی زبان اجنبی نہیں ہے۔ جس طرح ملتان و پنجاب سے اردو کا گہرا رشتہ و تعلق ہے اسی طرح سندھ سے بھی اردو کا ویسا ہی بنیادی و قدیم رشتہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں، اردو زبان پر اس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر، ایک دوسرے سے ملنے جلنے کی ضرورت پیش آئی۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سے پہلے سندھ میں ہونے والی اور معاشرتی سطح پر ملنے جلنے کی ضرورت بھی سب سے پہلے عین پیش آئی۔ موہنجو دڑو کی طرح، آج تاریخ کی گترہ کی دبیز تہ نے اس تعلق سے پیدا ہونے والی زبان پر ظلمات ماضی کے چار کھڑے کر دیے ہیں اور جو کچھ تھا وہ بھی نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے۔ لیکن پھر بھی تاریخ کا مطالعہ کچھ نہ کچھ نشان دہی ضرور کرتا ہے جس سے واضح نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

جیسے برج بھاشا اور اودھی، شوریانی آپ بھرتی کی شاخیں ہیں، اسی طرح کیکتی اور اکی پسچی آپ بھرتی کی شاخیں ہیں۔ اول الذکر شاخ نے سندھی اور ملتان کو دودھ پلایا اور دوسری نے لہندا اور پنجابی کو۔ شوریانی آپ بھرتی کا گہرا اثر پنجاب، راجپوتانہ اور گجرات کے ذریعے سندھ میں پھیل چکا تھا اور

۱۔ ملتان زبان اور اس کا اردو سے تعلق: ڈاکٹر مہر عبدالحق، ص ۲۷۳، اردو اکادمی پاولہور، ۱۹۶۷ء۔

- ۱۔ تاریخ معصومی: (فارسی): ص ۱۱۔
- ۲۔ تفصیل کے لیے اس جلد کی تمہید (اردو زبان اور اس کے ہوجانے کے اسباب) دیکھیے۔

پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی جی ضرورت محسوس ہوتی ہوگی۔“ سید سلیمان ندوی مرحوم کا بھی جی خیال ہے کہ :

”مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں اس لیے قریب قریب یہاں جی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا بھولی بسی وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔۔۔ جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بہکتر اور ٹھٹھہ کے سوا مل تک پہنچی ہوئی تھی۔ موجودہ اردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے ؛ یعنی جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے ، جس کو دہلوی کہتے ہیں ، مل کر مہاری زبان بن گئی۔“

اسی بات کو سید حسام الدین راہدی اس طرح دہراتے ہیں کہ :

”اردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترک زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت اس طرح وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہل ہند ، ہندو ہوں یا مسلمان ، انہیں سمجھنے اور بولنے لگے۔ بے شبہ اردو کو اپنی موجودہ مہاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج و مراحل سے گزرنا پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب ، جو اوپر بیان ہوا ، مسلم ہے تو یہ بھی مستحکم حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں آئے اور یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصل مولد سندھ ہے۔“

غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زیر اثر اپنی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آل غزنویہ نے سندھ و پنجاب اور میرٹھ تک کے علاقے پر اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ ”نئی زبان“ ۱۰۲۶ء سے ۱۱۸۲ء تک اپنے غلہ و خال

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۴۸۔

۲۔ نفوس سلطانی : ص ۳۱ - ۳۲ و ص ۳۴ - ۳۵ ، مطبوعہ کراچی۔

۳۔ اردو زبان کا اصل مولد — سندھ : رسالہ ”اردو“ کراچی ، اپریل ۱۹۵۱ء۔

اس علاقے میں باقی متوافق رہی۔ غوریوں کے ساتھ جب دہلی زیر لگیں آ گیا اور قطب الدین ایبک برعظیم کا چچا بادشاہ بنا تو اختلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا۔ ۱۲۱۰ء میں التمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب ، ملتان اور سندھ کی اس کھجڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہو گیا۔ یہاں اس کا واسطہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں بولی جانے والی بولیوں سے بڑا جنہوں نے اس کی بہت ، ساخت اور شکل و صورت کو شدت سے متاثر کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ یہ زبان گجرات ، دکن ، مالوہ اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی اور سارے برعظیم میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے ابھرنے لگی۔ جو کام ایک زمانے میں اپ بھراش نے اور پھر شورشہی اپ بھراش نے ملک گیر سطح پر انجام دیا تھا ، وہی رابطے کی زبان کا کام اس نے انجام دیا اور آج تک دے رہی ہے۔ یہ تعلق کے آخری زمانے میں جب دکن شمال سے کٹ گیا تو جہنمی سلطنت کے قیام (۱۳۸۸/۱۳۸۷ء) کے ساتھ دکن میں آزادانہ طور پر ، نئے لسانی اثرات کو جذبہ کو کے ، پرورش پاتی رہی اور جلد ہی تخلیقی ادب کی سرحدوں میں داخل ہو گئی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد جب شمال اور جنوب مل کر ایک بار پھر ایک ہو گئے تو دکنی زبان و ادب کی روایت شمال کی ترقی یافتہ زبان سے مل کر ایک نئے مہار سے آشنا ہوئی جو سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول تھا۔ اگر ہم اس زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس زبان نے قدم قدم چل کر سارے برعظیم کا سفر طے کیا ہے اور ہر علاقے کی زبان سے مل کر اس کی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔

(۲)

آئیے اب اس پس منظر میں سندھ کی صورت حال کا جائزہ لیں : ۱۲۰۸ء میں نوجوان عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے سندھ کے راجا داہر کو شکست دے کر سندھ و ملتان فتح کر لیا۔ فتح سندھ کے اثرات گہرے اور دور رس تھے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ عربوں اور ایرانیوں کو جہاں کے لوگوں سے مل جل کر رہنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ عرب فاتحین میں نئے نظام خیال اور عقیدے کی آگ روشن تھی اور ابھی تک حود غرضیوں کی ریت نے اس آگ کو بھانے کا عمل شروع نہیں کیا تھا۔ مسلمان آئے تو جہاں مستقل طور پر آباد ہو گئے۔ فاتح و مفتوح کا رشتہ جلد ختم ہو گیا اور معاشری ، تہذیبی و لسانی ارتباط و اختلاط کا عمل شروع ہو گیا۔

سویس کے اندر اللہ ایسے علم نظر آنے لگے جو یہاں کی زبانوں سے خوب واقف تھے اور سندھی، ہندی، عربی اور فارسی کے ماہر تھے۔ بزرگ بن شہر پار نے "عجائب الہند" میں لکھا ہے کہ یہاں کے راجا نے جو چورا اور کشمیر ہالا اور کشمیر زہریں کے علاقوں پر قابض تھا، منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائش کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام و قوانین کی تفسیر و تشریح کی جائے۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک آدمی کو، جو عراق کا رہنے والا تھا لیکن جس کی پرورش و پرداخت ہندوستان میں ہوئی تھی، بلايا اور راجا کی فرمائش بتائی۔ اس عراق عالم نے ایک تصدیق کیا اور اس میں وہ تمام باتیں، جو راجا چاہتا تھا، بیان کر دیں اور راجا کے پاس بھیج دیا۔ راجا نے اسے بہت پسند کیا اور تصدیق نگار کو اپنے پاس بھیجنے کی فرمائش کی۔ منصورہ عبداللہ نے اُسے راجا کے پاس بھیج دیا۔ تین سال بعد جب وہ واپس آیا تو اس نے بتایا کہ راجا نے اُس سے "ہندی زبان" میں قرآن مجید کی تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اُس نے پوری کر دی ہے۔ "عجائب الہند" ۳ کے الفاظ یہ ہیں :

"ان یفسر لہ شریعت الاسلام بالہندیہ"

"شریعت اسلام کا ہندی میں حال لکھے"

"ان یفسر لہ شریعت القرآن بالہندیہ"

"قرآن کا ہندی میں مطلب بیان کرے"

ہندی و سندھی کا وہ لائق یاد رہے جو ہم نے راجا داہر کے والد کے سلسلے میں "تاریخ معصومی" کے حوالے سے چلے لکھا ہے کہ "او علم بحساب و لغات سندھی و ہندی خوب می دانست"۔ "عجائب الہند" ۵۶۷ کی تصنیف ہے۔

اصطخری، جو ۹۵۱/۸۳۸ ع میں یہاں آیا، لکھتا ہے کہ "سندھ کے مشہور شہروں میں منصورہ ہے اور سندھی زبان میں اس کا نام "برہمن آباد" ہے۔۔۔ لوگ تجارت پیشہ اور سندھی اور عربی زبانیں بولتے ہیں"۔ وہ یہ بھی لکھتا ہے

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۱۹۳-۱۹۵، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم کراچی۔

۲۔ عجائب الہند : از بزرگ بن شہر پار، ص ۲، بحوالہ قزوینی سلیمان، ص ۵۹ و ص ۲۱، مطبوعہ کراچی۔

۳۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۳۶۵ و ۳۸۶۔

کہ "منصورہ، ملتان اور اُن کے مضافات کے باشندوں کی زبان سندھی اور عربی ہے۔ مکران والوں کی زبان فارسی و سکرانی ہے"۔  
اصطخری کے اس بیان سے کئی زبانوں کے ایک ساتھ رائج ہونے کا پتا چلتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اُس میں ملنے جلتے سے ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو کر ایک ایسی زبان کا بیوٹی تیار کرنے میں مدد کر رہے ہوں گے جس کی مدد سے ایک مشترک زبان کی معاشرتی ضرورت پوری ہو سکے۔ خود "برہمن آباد" کا مرکب اس نئی مشترک زبان کے بیولے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس مرکب میں دو تہذیبیں مل کر ایک تیسری تہذیب کی طرف قدم بڑھا رہی ہیں اور ایک ایسی زبان کو ابھار رہی ہیں جو تیسرے کلچر کی مشترک زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

۹۸۵/۳۷۵ ع میں ہشامی مقدسی نے لکھا کہ "ملتان بھی منصورہ کی طرح ہے مگر منصورہ زیادہ آباد ہے۔۔۔ فارسی زبان عموماً سمجھی جاتی ہے"۔  
عربی فارسی کے ہر دم استعمال نے ایک مشترک زبان کو ابھرنے پڑھنے اور بھولنے میں بہت مدد دی اور دو تین سو سال کے اندر اندر وہ اس قابل ہو گئی کہ اس میں شعر و شاعری بھی کی جا سکے۔ کالنجر کے راجا اندا نے سلطان محمود کی مدح میں ہندی ہی میں اشعار لکھے اور بادشاہ کے پاس بھجوائے۔ "تاریخ فرشتہ" کے الفاظ یہ ہیں کہ "اندا بزبان ہندی دو مدح سلطان شعرے گفتہ نزد او فرستاد۔ سلطان آنرا بفضائے ہند و عرب و عجم کہ در ملازمت او بودند، نمودہ عسکی نصیحت و آفرین کردند۔" ظاہر ہے کہ یہ زبان ہندی وہی تھی جس کے الفاظ شعرائے فارسی کے کلام میں سرایت کر گئے تھے اور جو آج بھی اردو زبان میں رائج ہیں؛ مثلاً حکیم سنائی (۵۶۸ - ۱۰۵۱/۱۰۷۱ ع - ۱۱۵۰ ع) کا یہ شعر دیکھیے :

اساسی دریں عالم است از لہ حاشا چہ آب و چہ نان و چہ مہد و چہ پانی  
یا محمود سعد - ملن (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ ع) کا یہ مصرع دیکھیے :

برآمد از بس دیوار حصن "سارا مار"

"پانی" کا لفظ آج بھی اردو زبان میں ہر شخص کی زبان پر چڑھا ہوا ہے۔ آب، نان، مہد، اساسی، عالم، حاشا، یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو کے ذخیرۂ الفاظ میں

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول، ص ۳۷۵۔

۲۔ ایضاً، ص ۳۹۰۔

معاشق اختلاط سے شامل ہو گئے ہیں۔ اسی طرح ”مارامارا“ کے الفاظ آج بھی اسی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اصطخری ”بیو“ کے ذکر میں لکھتا ہے کہ سندھی زبان میں اسے ”لیمون“ کہتے ہیں۔ یہ لفظ آج بھی سندھی زبان میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے۔ پرویسر محمود شیرانی نے ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست غزنویوں اور سلطنت دہلی کے زمانے کی فارسی تصانیف سے مرتب کی ہے جن کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی زبان میں سینکڑوں الفاظ اس زبان کے داخل ہو گئے تھے۔

سندھ کی اس ملی حلی زبان کا ایک قدیم ترین نمونہ شمس حراج عارفؒ کی ”تاریخ فیروز شاہی“ میں ملتا ہے۔ یہ تعلق نے ۱۳۵۰/۵۷۱ء میں ٹونہ اور حملہ کیا اور اسی حملے کے دوران مر گیا۔ دس برس بعد فیروز شاہ تغلق نے حماد کہا اور وہ ناکام و باز ہو کر واپس لوٹا۔ اس سے ٹونہ والے اتنے خوش ہوئے کہ یہ فقرہ زبان زد خاص و عام ہو گیا :

”برکت شیخ پنشا، ایک ”موا ایک پنشا“

جس کے معنی یہ ہیں کہ شیخ پنشا (۵۶۰ھ/۱۱۶۸ء—۱۲۰۹ء) کی برکت سے ایک مر گیا اور ایک بھاگ گیا۔ ”برکت“ اور ”موا“ تو آج بھی اردو زبان کے مروج ذخیرۃ الفاظ میں شامل ہیں اور ”پنشا“ راجستھانی اور پنجابی وغیرہ میں ہمیشہ سے مستعمل ہے۔ اس فقرے کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ”برہمن آباد“ کی طرح، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے، کئی زبانیں مل کر ایک نیا سنگم بنا رہی ہیں۔ یہی مزاج اردو زبان کا مزاج ہے۔

شیخ فرید بھٹکری نے، جو نہ صرف سندھ میں پیدا ہوئے بلکہ جن کے آبا و اجداد کا وطن بھی بھکر تھا، ۵۱۰۹۰ھ/۱۱۰۹۱ء—۱۷۴۸ء میں ”ذخیرۃ الخوانین“ کے نام سے دور مغلیہ کے نامور لوگوں کے حالات مرتب کیے۔ اس تصنیف میں اکثر ایسے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو اس زمانے کی زبان کے عام الفاظ تھے اور سندھ میں اردو نے قدیم کے خد و خال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ”ذخیرۃ الخوانین“<sup>۳</sup> سے ایسے چند جملے یہاں لکھے جاتے ہیں :

(۱) ”نواب صف شکن خان ولد سید یوسف خان رضوی تھالہ داری

۱۔ بدلات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۵۴ تا ۱۰۱۔

۲۔ تاریخ فیروز شاہی : ص ۳۳۱، مطبوعہ دارالطبع جامعہ عثمانیہ سرکار، ۱۹۳۸ء۔

۳۔ ذخیرۃ الخوانین : (علمی) اجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آجھا داشت۔“

(۲) ”خنجر بیگ چغتائی امرائے قدیم اپنی سلسلہ بود۔ در خون جرات و علم حکمت خصوصاً در موسیقی ممتاز بود و طبع نعلی داشت۔ در باب اکبارہ مثنوی مشہور دارد۔“

(۳) راجہ رام داس کچھوڑہ کے بیان میں ہندی زبان کا ایک دوبا بھی شیخ فرید بھٹکری نے نقل کیا ہے :

”کب (کوی) گنگ باد فروشی کہ در ہند قرین او گزشتہ بہت بزبان ہندی در مدح او گفتہ۔ مطلقاً این است۔

کہاں لوینکھاں کروں او ذات رامداس تیری

دیدی مال کون حبال ہیریت ہیں“

(۴) ”دیانت رائے مہتہ پر جی نام داشت۔ لارکر دنیا گشت و بلیسی سنیان در آمد۔“

(۵) ”در تہ را بحسب آب و ہوا و سیرہ ترشحات ہاراں بہشت روئے زمین میتوان گفت و در بر خانہ بھتی شراب و آواز دھولکی است۔“

(۶) حکیم علی کے بیان میں ایک جگہ ”پوری“ (پڑیا) کا لفظ استعمال کیا ہے :

”حکیم یک پوری دارو را در کوزۃ آب الذاختہ ہم آب بستہ شد۔“

(۷) ”ذخیرۃ الخوانین“ میں ایک جگہ ہندی زبان کا حوالہ اس طرح آتا ہے کہ :

”سر دا برداشتہ بزبان ہندی ’پرسید کہ اولار راجہ رام چند شد۔“

(۸) میر ہد فاضل کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ ہندی زبان میں فصاحت کے ساتھ ”کافی“ لکھتا تھا جو مقبول تھی۔ شیخ فرید بھٹکری کے الفاظ یہ ہیں :

”دوم میر ہد فاضل (ابن میر صفائی) شعر بزبان ہندی از قسم کافی بکمال فصاحت میگفت و قبولیت داشتہ۔“

”ملا“ عبدالقادر بدایونی کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سندھی فقیر ہندی گیت گاتے ہوئے سارے سر عظیم میں بھرتے تھے۔ ”ملا“ بدایونی نے لکھا ہے کہ

شیخ نقیب فرما رہے تھے کہ اتنے میں :

”برخلاف روش شیخ دو درویش ہندی از بیرون در اقصاء سرود ہندی



بادشاہی حجاز خراسانہ میگردند و حال بر من از تاثیر آن وقت متبیر  
شد۔“

سید محمد میر عدل اکبری کے منصب داروں میں تھے۔ ۱۵۷۵/۹۸۳ع میں بھکر و سندھ کے گورنر بنا کر بھیجے گئے لیکن دو ہی برس بعد چھاپسی سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ان کے باج لڑکے تھے۔ سید ابوالفضل، سید ابوالقاسم اور سید ابوالعالی وغیرہ۔ سید ابوالقاسم اور ابوالعالی نے راجہ جے من فتح سنگھ کے مقابلے میں جو بہادری کے کارنامے انجام دیے، یہ دوہے سندھ، راجستھان اور شمالی ہند میں مشہور ہو گئے:

دل ہادل کتجرو کہنا لوج کاتر لوکاٹے  
عادل محمد کے سہابی سندر قاسم شاہ  
بڑی دھماکے چوٹ تھرتھر کاتے کوٹ  
..... جانے چھپے کھر اوٹ  
دھٹ پکڑ کے جانے چھپو ہندو ہے دھر لاج  
جرس کا ہندولا ہو چھٹا جیسے معالی قاسم باج  
نارے ہم چلیں تم چلے چلے خان سلطان  
معالی قاسم جب چاہیں جب پیہم آکھتے بہان

بہانوں کے زمانے میں جب سندھ کے حالات خراب ہوئے تو دو سندھی عالم شیخ قاسم اور شیخ طاہر سندھ کے قصبہ پاتری سے ۱۵۸۳/۹۹۵ع کے قریب ہجرت کر کے احمد آباد اور وہاں سے ایلیچور (برار) میں جا کر آباد ہو گئے۔ ان کے صاحبزادے شیخ عیسیٰ (۱۵۹۶-۱۶۰۲/۱۵۵۴-۱۶۲۱ع) جو مسیح الاولیاء کے نام سے مشہور ہیں، والی شاندیس شاہ فاروق کے بار بار کہنے سے برہان پور چلے آئے۔ برہان پور میں ایک پورا محلہ ”سندھی پورہ“ کے نام سے آج تک موجود ہے۔ مسیح الاولیاء کا یہ دوہا ان کے ملفوظات میں محفوظ ہے۔ شیخ برہان الدین راز الہی نے فرمایا کہ:

”روزے بہالی حضرت مسیح الاولیاء الناس محمودہ شد کہ دنیا چہ باشد

لا بدان اجتناب محمودہ آید۔ فرمودند۔ دورہ

جے ہر کون ہر اوسے سہی دنیا قانون اسی کا کہی“

غرض کہ ان شواہد کے ٹکڑوں کو جوڑ کر جب دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد مرہٹہ سندھ پر ایک ایسی زبان کا رواج ہو گیا تھا جس میں ایک زبان کے بولنے والے دوسری زبان کے بولنے والے سے اظہار مدعا کرتے تھے۔ محمد بن قاسم جے لے کر دور مغلیہ تک اس زبان کا رواج اور اثر و نفوذ بڑھتا گیا اور یہ ایک ایسی زبان بن گئی جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ جوئے سندھ کے سرکوت میں پیدا ہونے والا محمد آگے چل کر شہنشاہ ہند اکبر اعظم کے نام سے مشہور ہوا، اسی طرح سندھ و مٹان میں پروان چڑھنے والی یہ زبان پنجاب اور ترک افغانوں کی توانائیوں کو جذب کر کے صدیوں بعد دہلی پنچہی اور وہاں کی بولیوں سے لیا رنگ و نور لے کر جلد ہی مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم کی مشترک زبان بن گئی اور اب بارہ سو سال بعد پھر اپنے وطن مالوف واپس آکر دائرہ کو مکمل کرتی ہے جو محمد بن قاسم کی فتح سندھ ۱۲/۵۹۳ع کے فوراً بعد سے بنا شروع ہوا تھا۔

(۳)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت خود سندھی شاعری کی تحریری روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ سندھی زبان میں قدیم شاعری کے نمونے شاید اس لیے نہیں ملتے کہ شمالی ہند کی طرح، یہاں بھی علمی و ادبی زبان کی حیثیت سے، صرف و محض فارسی کا دور دورہ تھا اور دوسرے یہ کہ انگریزوں نے فتح سندھ (۱۸۴۳ع) کے بعد اس زبان کے رسم الخط کو مٹوں کیا اور لکھنے کے لیے باون حروف مقرر کیے۔ اسی لیے سندھ میں فارسی تصانیف کا بیش جا ذخیرہ آج بھی موجود ہے۔ جیسے مسعود سعد سلمان اور ادب خسرو کا ہندوی کلام لالہ درزی زمانہ کے باعث ضائع ہو گیا اور فارسی کلام آج تک محفوظ ہے، ایسے ہی سندھی کے قدیم نمونے بھی ضائع ہو گئے۔ تاریخ میں مذکور ہے کہ ستموں کے دور حکومت میں حامد بن شیخ رشید الدین جہاں نے، جو شیخ جہاں لوج والے کے نواسے تھے، جوش اور وجد میں آکر جام تماچی اور اس کے بیٹے کے حق میں سندھی آیات میں دعا فرمائی تھی لیکن یہ اشعار بھی آج ناپید ہیں۔ شاہ عبدالکریم بلڑی والے (م۔ ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ع) نے سب سے پہلے کبیر کے دوہوں کی پیروی میں سندھی میں ”دوہڑے“

- ۱۔ منتخب التواریخ: حصہ سوم، ص ۲۲، مطبوعہ کالج پریس کلکتہ، ۱۸۶۹ع۔
- ۲۔ تاریخ امروہ: جلد اول، از محمود احمد عباسی، ص ۲۰۹، مطبوعہ دہلی۔
- ۳۔ برہانپور کے سندھی اولیاء: سید محمد سطح اللہ راشد برہانپوری، ص ۴۷، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد۔

لکھے اور ان کے بعد شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) نے سندھی شاعری کو دوپڑوں اور اہیات کی شکل میں ایک نئی زندگی بخشی۔ سید ثابت علی مٹائی (۱۱۵۳-۱۲۲۵ھ/۱۷۴۵-۱۸۱۰ع) چلے شاعری جنہوں نے دوپڑوں کی پھروں کو چھوڑ کر عربی عروض کے غائیہ و بحر کے مطابق سندھی و سرائیکی زبان میں شاعری کی۔ ثابت علی کی پیروی میں خلیفہ گل (۱۲۲۳-۱۲۷۴ھ/۱۸۰۹-۱۸۵۶ع) نے باقاعدہ اپنا دیوان مرتب کیا۔ خلیفہ گل (۱۲۴۲-۱۲۸۲ھ/۱۸۲۹-۱۸۷۸ع) کا نام آتا ہے جنہوں نے "بلھے شاہ" کی پیروی میں سندھی میں "کادان" لکھیں۔ سچل سرمست سندھی میں "کافی" کے موجد ہیں۔ ثابت علی نے بھی اردو میں شاعری کی لیکن سچل سرمست سے تو ایک پورا دیوان یادگار ہے۔ اس ہی منظر میں دیکھیے تو سندھ میں اردو شاعری کی تحریری روایت "ملا" عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی (۱۱۰۰-۱۱۸۰ھ/۱۶۳۰-۱۷۷۰ع) کی اردو شاعری میں نظر آتی ہے جو شاہ عبدالحکیم بلڑی والے سے مقدم ہیں۔

سندھ ہمیشہ علم و ادب کا مرکز رہا ہے اور برعظیم و ایران کے بے شمار شعرا اور اہل علم و فضل نے اس سرزمین کو اپنے تدریس و محنت لڑوم سے شرف بخشا ہے۔ مرزا حائب، علی حزیں، والد داغستانی، عبدالجلیل بلگرامی، سید غلام علی آزاد بلگرامی، سید محمد شاعر بلگرامی اور سید فضل علی خان بے تید وہ لوگ ہیں جن کے نام نامی آج بھی برعظیم کی تاریخ میں محفوظ ہیں۔ "مقالات الشعراء" میں، جو سندھ کے فارسی شعراء کا تذکرہ ہے، اور جس کے نامور مصنف میر علی شیر قانع ٹھٹھوی ہیں، ایسے جت سے شعرا کا ذکر ملتا ہے جنہوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ "ملا" عبدالحکیم عطا، حفیظ الدین علی، جعفر علی پینوا، محمد سعید راہبر، عبدالجلیل بلگرامی، غلام علی آزاد بلگرامی، میر محمد حابر، معین الدین اسلم و پراگی، حیدر الدین کامل، خود صاحب مقالات الشعراء، میر علی شیر قانع، ہریرام، شتری، آفتاب رائے رسوا، حسام الدین حسام لاہوری، میر سید محمد شاعر بلگرامی، حکیم میر اسد اللہ خان غالب اور عبدالسبحان نائز کے نام قابل ذکر ہیں۔ "مقالات الشعراء" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سندھ میں فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کا بھی پرچلتا اور اس کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زبان تھی جو سندھ کو برعظیم کے دوسرے علاقوں سے ملانے کا کام انجام دیتی تھی۔ خود شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵/۱۷۵۱ع)

کی زبان ایسی ہیچ سیل زبان ہے جس میں پنجابی، بلوچی، سرائیکی، کچھی، لاڑی، تھریلی، بروہی، راجستھانی اور اردو ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ شاہ لطیف کے کلام کے اکثر حصوں کو مشکل سے سمجھتے ہیں۔ "تاریخ شعراء سندھ" میں محمد ہدایت علی تارک نے لکھا ہے کہ "شاہ کا کلام قدیم زبان کی وجہ سے ایسا مشکل ہے کہ قرب و جوار کے لوگ تو بالکل نہیں سمجھتے بلکہ وہی سندھی جو بیت یا علم ہوں، سمجھ سکتے ہیں۔" اسی کے بغیر نظر سندھ کے نامور عالم مرزا قلیچ بیگ (م - ۱۹۲۹ع) نے شاہ کے کلام کے مشکل الفاظ اور ان کے معانی "لغت لطیف" کے نام سے شائع کیے تھے۔ شاہ لطیف نے اپنے کلام کو مخصوص سُروں کے مطابق ترتیب دیا ہے جیسے "سُر کلان"، "سُر یمن"، "سُر کھیات"، "سُر سورنہ"، "سُر رام کلی"، "سُر ہلاول" وغیرہ۔ شاعری کو سُروں کے مطابق ترتیب دینے کا رواج تصوف کے زبیر اثر قدیم اردو کی پہلی باقاعدہ شعری روایت ہے۔ نویں صدی ہجری کے اوائل میں یہ روایت گجرات کے شاہ باجن (۵۹۰-۵۹۱ھ/۱۱۹۲-۱۲۸۸ع) نے قاضی محمود دروایی (۵۸۳-۵۸۶ھ/۱۱۹۱-۱۲۵۳ع) اور شاہ علی محمد جبرگام دھنی (م - ۵۹۳ھ/۱۱۹۳-۱۲۶۵ع) کے ہاں ملتی ہے جنہوں نے اپنے کلام کو "در مقام رام کلی"، "در پردہ ہلاول"، "در دھناری"، "در مقام سارنگ"، "در مقام توڑی"، "در مقام کدارہ" وغیرہ کے تحت مرتب کیا ہے۔ یہ کلام بنیادی طور پر گانے بجانے کے لیے ہوتا تھا جس میں صوفیانہ خیالات نظم کیے جاتے تھے اور عشق کی گرمی اس میں اثر و تاثر کو جگاتی تھی۔ یہ روایت دکن میں ہمیں چھٹی سلطنت کے آخری دور کے صوفی شاعر میر انبی شمس العشاق (م - ۵۹۰ھ/۱۱۹۶-۱۲۹۶ع) کے ہاں بھی ملتی ہے اور برہان الدین جانم (م - ۵۹۹ھ/۱۲۰۲ع)، شاہ داؤد (م - ۵۹۸ھ/۱۲۰۱ع)، اور امین الدین اعلیٰ (م - ۵۸۵ھ/۱۱۹۳-۱۲۸۵ع) تک جاری و ساری رہتی ہے۔ "گرو گرنٹھ صاحب" میں بھی شاعری کی اسی ہیئت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام، ہیئت کے اعتبار سے بھی، اردو شاعری کی قدیم ترین روایت سے وابستہ ہے۔

شاہ کے کلام میں پنجابی ہندی دھڑے ملتے ہیں اور ان کے کلام میں استعمال ہونے والے سینکڑوں الفاظ سندھی اور اردو کا مشترک سرمایہ ہیں؛ مثلاً جگت،

۱- تاریخ شعراء سندھ: محمد ہدایت علی تارک، ص ۱۷، مطبوعہ عزیز المطابع، اربن پریس چاولہو، ۱۹۳۵ع۔

رات ، قبل قبل (پہلے) ، طعنہ ، سپاک ، ٹولا ، آسن ، آرام ، ہرزا ، ہنگ ، ہرانا ، ساج ، صباح ، حال قربان ، سرور ، آگیا ، نکا (قدیم دکنی اردو کی طرح) ، فرائی ، بیچ ، دانا ، وسیلو (وسیلہ) ، شاہدو (مشاہدہ) ، مستورات ، ساتھی ، جائنہار (قدیم اردو میں "ہار" لگا کر کثرت سے اسم فاعل بنائے گئے ہیں جیسے سرجنہار ، لکھن ہار ، چھان ہار وغیرہ) ، لواڑیا ، مصیت (مسجد) ، مسیت کا لفظ میر تقی میر نے بھی استعمال کیا ہے) ، پرے ، قلب ، قرب ، سہار ، قطار ، صدقو (صدقہ) ، بندہ ، کلون ، نصیب ، تازو (تازہ) ، ڈیرا ، ملاقات ، مقابل ، یگانہ ، الگے ، عرض ، آسن ، ساعت ، صبر ، راجا ، رنگ محل ، اشارو (اشارہ) ، چلی رات ، دانی ، درمالندی ، غفلو (غفلت) وغیرہ وہ چند الفاظ ہیں جو ہم نے "شاہ جو رسالہ" کے ہندوہ میں صفحات کی سرسری ورق گردانی سے لیے ہیں ۔

"سریراکی ہندی" کو چھوڑ کر ، جس کے بارے میں منہ کے اہل علم کا خیال ہے کہ یہ الحاقی کلام ہے ، (اس میں دوسرے شعرا کے منتخب ہندی دوہروں کو "سریراکی" کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے جیسے "سر سورنہ اور "سرکھمبات وغیرہ کو) جب ہم شاہ کے ہندی کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو وہاں بھی ہندی اثر ملا جلا ، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور دوسری زبانوں کے ساتھ آنکھ پھولی کھولنا نظر آتا ہے ۔ شاہ کا کلام مختلف لسانی اثرات کو گھلانے ملانے کا ایک تخلیقی عمل ہے ۔ لسانی سطح پر اس آنکھ پھولی کی یہ چند مثالیں دیکھیے :

(۱) کہیں آکھاں آکھاں کوئی نہ بتاویے بات

یہی وانا لوں لوگوں نے اپنی صاحب دی ۔۔۔ (ص ۲۲۴)

(۲) ہم سوک ساتھ گیا ہے ہم سوک میل کیا ہے جو کچھ کرنا کر وہاں کے گو  
فانلو زنگوں زود یانی ، سرد وں چہ مات کیا لکنا "لوک" لیا ہے ۔

(ص ۱۲۳)

۱۰۔ شاہ کے کلام کے یہ حوالے (الفاظ اور اشعار دونوں کے) ۱۸۶۷ء کے اس مطبوعہ نسخے سے لیے گئے ہیں جو چلی بار قاضی ابراہیم نے بمبئی سے شائع کیا تھا ۔ اس سے چلے ٹرسپ نے ۱۸۶۶ء میں "شاہ جو رسالہ" جرمنی سے چھپوایا تھا ۔ اردو میں "رسالہ" شاہ عبداللطیف کے نام سے شیخ اباز نے منظوم ترجمہ کیا جو ۱۹۶۳ء میں سندھ یونیورسٹی حیدر آباد سے شائع ہوا ۔ (جمیل جالبی)

- (۳) داغ سننے پر لحم کا ہے مام کا یا علی  
جنگلے آہا خبر لے آیا سوز کرو شاہ قاسم کا (ص ۱۱۴)
- (۴) سہندی لاون ڈے شاہ جی سہندی لاون ڈے  
قاسم شاہ بیچ وہیاون دی ڈے  
سہندی تیدی رنگ رنگلی چوٹھا لال گلال  
ملی ڈنٹی سیرا خبر کمانیدی نال (ص ۱۱۳)
- (۵) رور وٹھا رسرا نہ کار ہی نماز (ص ۳۵۳)
- (۶) جے بھالیں جوی لہیاں نال ونجھا چھڑ وجر  
بخت مندو منجہ دل میں دکھاج ڈود  
الف رکہ الکو جی اندر میں افزود  
وحدت کے وجود میں نالکا کر نمود  
نی کر لوں نفس کے ذلت ڈہنی زود  
لہی خنی سے عشنود نہ نالکار میں لاتہ کے (ص ۲۹۹)

دو مثالیں اور دیکھیے :

(۷) کبھی کروں بھیرے کھلا گلی میرے

کیوں نہیں آندا کیوں نہیں جاندا میں عاجز ہندی بھالو بھری

(ص ۳۰۰)

(۸) کون بھیے کچھ دلدلر ہادی بنا کون بھیے اللہ والی کرم کرے کا

رب دلیاں دا قل کھولے کا

ایس گالیاں چنگیاں لوکو بار اسالے دل دا

روڑ ازل گن عشق پر لوسوں نام سالیں دا

درس کدھو=جی تکی وز لیناں دی لوکو لوک واقف نہیں تل دا (ص ۳۰۵)

جہاں عشق کی وہی آگ روشن ہے جو گنجری اردو کے قاضی محمود دریائی

اور شاہ جو گام دھنی کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی

ہے کہ خود شاہ لطیف کے کلام میں یہ زبان کیا کردار ادا کر رہی ہے اور

شاہ صاحب کا اس زبان سے کتنا گہرا تعلق تھا ۔ اس نقطہ نظر سے شاہ کا کلام

لسانی مطالعے کے نئے نئے پہلوؤں کو سامنے لانا ہے اور کسی صاحب نظر کا

منتظر ہے ۔

جیسا کہ گزر چکا ہے، سندھ میں اردو شاعری کی روایت کا اپنا تاریخ اور تذکروں سے چلتا ہے لیکن یہ تذکرے چونکہ بنیادی طور پر فارسی شعرا کے ہیں اس لیے ان میں فارسی نمونہ کلام تو دیا گیا ہے لیکن سوائے ایک آدھ جگہ کے، اردو اشعار کے نمونے نہیں ملتے۔ صرف اتنا لکھ دیا گیا ہے کہ فلاں شاعر ہندی میں بھی شعر کہتا تھا۔ جن شعرا کا اردو کلام ان تذکروں میں آ گیا ہے ان میں ”ملا“ عبدالحمید لٹھوی<sup>۱</sup> (۵۱۰۴۰-۵۱۱۴۰/۱۶۳-۱۷۲ع) سب سے قدیم ہیں۔ عطا نے طویل عمر پائی۔ ان کا زمانہ حیات وہی ہے جو دکنی شعر، نعتی، شابی، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے۔ عطا فارسی کے شاعر تھے اسی لیے ان کے اردو کلام پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہے۔ کبھی قدیم طرزِ رشتہ کے مطابق ایک مصرع فارسی اور ایک اردو میں لکھتے ہیں اور کیوی آدھا مصرع فارسی آدھا اردو میں لاتے ہیں، مثلاً:

ز ہا افراط الطار قبریں کیٹوں رجتا یہ آدمی بھوک رہتا  
یہ خود خونِ جگر بہتا و جیتا یہ درد و داغ ہم آغوش رہتا

چند اشعار اور دیکھیے:

چوں بھنوں ذولنون زار اینجا کہ بے پروا ز خود بے ہوش رہتا  
مسافر راہ میں آب و غذا خوش کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا  
عطا اس بھوک سوں ہم لوک رہتا ز خوردن ساگ لونی سوک رہتا

ایک اور شعر سنئے:

بشار کھیلنا دکھ اپنا نہ سوجھنا سب چھوڑنا نہ مال پر اپا صیثا  
زبان و بیان کے اعتبار سے یہ کلام قدیم دور میں قابلِ قدر ہے۔

شیخ ورو کا نام بھی ”مقالات الشعراء“<sup>۲</sup> میں آیا ہے۔ علامہ جواہر میں نواب سید اللہ خاں کے آخری زمانہ حکومت (۵۱۱۳۷-۵۱۱۴۲/۱۷۲-۱۷۲۹ع) میں انہوں نے قتل کے الزام میں بھانسی پائی۔ شیخ ورو بھگو گو تھے۔ لٹھوی

- ۱۔ سندھ میں اردو شاعری: مرتبہ ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ، ص ۱-۴۔  
مطبوعہ مہراں آرٹس کونسل حیدر آباد، ۱۹۶۷ع۔  
مقالات الشعراء: میر علی شہزاد قانع، مرتبہ سید حسام الدین راشدی، ص ۴۴-۴۵۔  
مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد، ۱۹۵۷ع۔  
۲۔ مقالات الشعراء: ص ۸۷۸۔

کے مفتی کی مذمت میں اس غزل کا یہ شعر، جو حافظ شیرازی کی زمین میں لکھی گئی تھی، زبانِ زبدِ خاص و عام تھا:

الا یا ایہا المفتی شدہ ریشہ تو جسکھا  
اکھاڑوں بال بک بک کر، بناؤں خوب کستھا

میر حیدر الدین کسلی (۱۱۶۴-۱۱۷۵/۱۷۵۰-۱۷۷۰ع) کے زمانے میں کلہوڑا خاندان پر حراقتدار تھا لیکن ٹھٹھہ اب بھی ”مغل گورنر کے ماتحت تھا۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ”سلفیہ سلطنت کے دور میں اردو کے شعرا و نثا فوقاً سندھ میں آئے تھے اور مقامی شعرا و ادبا سے ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں“۔ شاہی ہند اور سندھ کے درمیان اس آمد و رفت نے اردو شاعری کے نئے اثرات و رجحانات کو بیان بھی پروان چڑھایا۔ اسی لیے ولی دکنی کے بعد جب اردو شاعری کا رواج دہلی میں ہوا اور حاتم، آبرو اور ناجی وغیرہ کی شہرت عام ہوئی تو ایہام، جو ان شعرا کا بنیادی رجحانِ سخن تھا، سندھ میں بھی شاعری کا مقبول رجحان بن گیا۔ میر حیدر الدین کسلی سندھ میں اسی رجحان کے قابلِ قدر نمائندہ ہیں۔ میر علی شہزاد قانع نے، جو کسلی کے شاگرد تھے، لکھا ہے کہ ”در ایہام ہندی بے مثل و دہرہ و کبت و نکاتِ غریب و صفاتِ عجیب و سایر اقسام از ایشان بسیار بر زبانہاست۔۔۔ اشعار ہندی ایشان عالمگیر است“۔

صنعتِ ایہام کسلی کے کلام میں لطفِ دینی ہے اور چونکہ یہ اس زمانے کا مقبول ترین رجحان تھا اس لیے یقیناً یہ اشعار مشہور ہو کر نہ صرف سندھ میں مقبول ہوئے ہوں گے، جیسا کہ قانع کے بیان سے معلوم ہوتا ہے، بلکہ شاہی ہند کے مرکز تک بھی پہنچے ہوں گے۔ کسلی کے زبان و بیان صاف ہیں۔ انہیں عموماً پر پوری قدرت حاصل ہے اور صنعتِ ایہام کے ذریعے ”پر لطف معنویت پیدا کرنے کا انہیں سلیقہ ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے۔ ان میں اور شاہی ہند و دکن کے اشعار میں کوئی فرق نہیں ہے:

ہارے لڑکے ہمیں ستانا کیا  
ہر گھڑی لڑکے روس جانا کیا

- ۱۔ سندھ میں اردو شاعری: ص ۵۔  
۲۔ مقالات الشعراء: ص ۶۷۱۔



بار جانا کی بات جانی میں :  
 پر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا  
 خال و خوار پر اچھا ہے  
 کل کے کھیت میں آکا ہے تل  
 عشق اب ڈول ہے زلیخا کا  
 اُس سون آگے ہے چاہ میں یوسف  
 کلکل پگل پگل کے محبت کی راہ میں  
 ہانی ہونی زلیخا یوسف کی چاہ میں  
 وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سون ہم سنے  
 یہ لعل تہنی دیکھو جھوٹا نکل گیا  
 لبوں دلبر کے میرے قل پر یڑا اٹھایا ہے  
 خدایا خون سون میرے تو اسکون سرخرو کرتا

کامل کی شاعری پر آبرو کا اثر واضح ہے۔ اگر ان اشعار کو اُس دور کے  
 شالی بند کے ایام گوہوں کے کلام میں ملا دیا جائے تو مزاج اور رنگِ سخن  
 کے اعتبار سے ان میں امتیاز کرنا مشکل ہوگا۔ ان اشعار میں اظہارِ بیان بھی  
 معیاری ہے اور صنعتِ ایام کو ہمارے زبان میں سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے۔  
 بارہویں صدی ہجری کے نصفِ آخر میں میر محمود صابر (م - ۱۱۸۵ھ /  
 ۱۷۷۱ء) نے ”شوق الزا“ کے نام سے اپنا اردو دیوان یادگار چھوڑا۔ ”شوق الزا“  
 میں چھ سو سولہ غزلیں ہیں :

شوقِ ’تاریخ‘ تھا ز نو دیوان کا رہے دوستان کے پاس نشان

اس زمانے میں ولی کی شہرت سندھ میں پھیل چکی تھی۔ آج بھی دیوانِ ولی کے  
 متعدد قلمی نسخے سندھ کے ذاتی کتب خانوں کی زینت ہیں۔ میر محمود صابر کی نظر  
 سے بھی ولی کا دیوان گزرا تھا اور انہوں نے اسی کی پیروی کی تھی۔ وہ خود  
 کہتے ہیں :

من ریختہ ولی کا، دل خوش ہوا ہے صابر  
 حقا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند

۱۔ مخطوطہ ”شوق الزا“ : مملوکہ سندھ یونیورسٹی، حیدر آباد۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سون  
 مضمونِ شہر صابر قد و شکر قری ہے

میر محمود صابر کی شاعری اپنے اندازِ بیان کی رچاوت، زبان کی صفائی اور  
 مضمونِ انسانی کے اعتبار سے دلچسپ ہے۔ اگر صابر کے کلام کو بحیثیتِ مجموعی  
 اُس دور کی اردو شاعری کے ساتھ پڑھا جائے تو اس میں کم و بیش وہ ساری  
 خصوصیات موجود ہیں جو اُس دور کی شاعری سے محنت ہیں۔ صابر کے کلام کی  
 تنجیدی اور احساس و جذبے کی سادگی ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ جیسے دکن  
 میں داؤد اور قاسم، شالی بند ہیں غازی و حاتم ولی کی روایت کی پیروی کر کے  
 اچھے بھلا رہے ہیں، اسی طرح سندھ میں میر محمود صابر بھی کام انجام دے رہے  
 ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

ز حیرت دیدہ حیراں نہ کھولوں غیر کے مُکھ پر  
 جو آئینہ چشمِ شوق دیکھوں گر لگا رہنا  
 جو ذرہ لک رہوں خورشیدِ عالم تاب کے ہنگ سون  
 جو اس کی راہ پر دیکھوں خبر اپنا وثار اپنا  
 حیراں ہے ترا دور میان دیکھو مشور  
 کس تاب سون وہ بیچ لکھے موئے کمر کا  
 نبہ لب کے مٹھانی کی، چکوی چاشنی جس نے  
 صریت اُٹھے تریاق ہوا قد و شکر کا

جب سون پھوڑا ہے ہم سون من سون  
 کیوں نہ کاری گھٹا میں سینہ برے  
 دل ہیچا ہے یاد میں تیرے  
 خیر زلفِ شکن کے بوسے کارن  
 اگرچہ رند ہوں در عشقِ خواہاں  
 کبھی خوش ہوں و شوقِ وصل صابر  
 ایام کے کواؤ آج رستے ہیں  
 صابر کا کلام استادانہ کلام ہے۔ مشکل زمینوں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں۔

نہر - پکڑ ، جکڑ قافیہ اور ”کون مکہ“ ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

ابرو کی کہاں کہنچ جو توں کھولیکا کھونگھٹ  
ہلکان کے خدنگ آئے نہر کون سکے گا  
ہی کانہہ قدرت خطِ یاقوت کے حیران  
تفسیر قبرے حسن کی ہڑ (۵) کون سکے گا  
صابر ہے ترے عشق میں مشہور و گرام  
نہر نہ میں دم عشق کا پھر کون سکے گا

معنی ، نین ، دین ، ہر قافیہ اور ”محبو“ ردیف میں دیکھیے کہیے استادانہ شعر لکائیے :

رہبان ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا  
نہیں لایق کہ گرویاں کی خواری ہے - جن سبھو  
میلدا نرگسہ بیار و گل کی چشم بد لائے  
نہ جاؤں پر گھڑی گلزار میں شہلا بین سبھو  
”ادھر سوں ہو ادھر سوں ہو“ کی ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

نین دریا ہوئے رو رو ادھر سوں ہو ادھر سوں ہو  
جے گنگا و جمن ہو ادھر سوں ہو ادھر سوں ہو  
ہتک و شمع نت آویں ربرہ کی آگ ملکوں  
دل و جان میرا بھڑکاوں ادھر سوں ہو ادھر سوں ہو

”کوئی کچھ کہیے کوئی کچھ کہیے“ کی ردیف میں صابر کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی دل رہا جانی کہیے ، کوئی یوسلر ثانی کہیے  
کوئی حرز ایمانی کہیے ، کوئی کچھ کہیے کوئی کچھ کہیے

صابر کے ہاں ہمیں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ جہاں شعر شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبے کا اظہار کر رہے ہیں ۔ ہر شعر میں لہجہ محسوس ہوتا ہے ۔ کہیں واضح ہے اور کہیں دبا دبا ۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو شعر پڑھیے :

پایا نہ چاند مکہ کے مقابل کا دلربا  
سب بند و سندھ دیکھ کے ڈھولگا دکھن دکھن

کس سرور خوش خرام کا شیدا ہے لاختہ

کٹو کٹو بکارتی ہے کہ پھر پھر چمن چمن

صابر کا کلام بہتر کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ سندھ میں ولی کے معیار سخن کی شمع جلا کر اردو شاعری کو اسی معیار پر قائم کرتا نظر آتا ہے ۔ اس کے ہاں اردو کلام صرف منہ کا ذائقہ بدلنے یا بیک وقت کئی زبانوں پر قدرت اظہار کی بمالشی کی حیثیت نہیں رکھتا ۔ جہاں ایک سندھ کاوش ، ایک لہجہ ، امتداد قدرت اور شاعری کو ایک معیار تک لے جانے کا احساس ہوتا ہے ۔ جی وہ معیار ہے جسے صابر اپنی شاعری میں دریافت کر رہا ہے :

اہلر معنی پسند کرتے ہیں لازہ مضنون و انتخاب سخن

میر حیدر الدین کلیل کے بھتیجے میر حفیظ الدین علی (م - ۱۹۰۵/۵۷۶ھ) بھی اسی دور کے شاعر ہیں ۔ ”مذلات الشعرا“ میں ان کے دو شعر ملتے ہیں جن میں صنعت لہام کو صرف ایک معنی کی مناسبت سے نہیں بلکہ ایک وقت چار چار پانچ پانچ معانی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ اسی لیے ان کے اشعار ایک معمہ بن کر رہ گئے ہیں ۔ قانع نے لکھا ہے کہ ”فہم ان پر ہمہ کس از قبیل دشوار ... کلام دے در ہندوی طرز لہام واقع ، اما چہ لہام کہ از دو سہ و چہار پنج معنی ہم گاہ گاہے تجاوز دارد“ اور یہ لکھ کر ان کے ایسے اشعار درج کیے ہیں جو نسبتاً آسان اور عام فہم ہیں :

اچار ہوا کھٹا پاؤں لہی ہے چٹھی

سرکا بنا تو آ کے سوں ملوں اچھی

بہلی ہے کیوں کناری سولا نہیں سہر کا

چونے میبھی ہیں باتیں سوں تو دیکھ لوکا؟

قانع نے میر حفیظ الدین علی کو ”خسرو ثانی“ لکھا ہے ۔ اس کا جب یہ ہو سکتا ہے کہ ان کے اشعار معنی کے اعتبار سے چلی ، کہہ سکر کے دائرے میں آتے ہیں ، اور یہ وہ چیز ہے جس کی وجہ سے امیر خسرو کا اردو کلام مشہور ہے ورنہ شیرینی

۱۔ مذلات الشعرا : ص ۱۸۲ -

۲۔ لاکٹر ایسی بیٹی خاں بلوچ نے ان دونوں شعروں کی تشریح کی ہے ۔ دیکھیے

”سندھ میں اردو شاعری“ ، ص ۲۵ - ۲۶ -

اور لطافت میں خلیفۃ الدین علی کو امیر خسرو سے کوئی نسبت نہیں ہے :  
میاں بہ سرگراز عباسی (م - ۱۱۶۱/۱۷۷۷ء) سندھ کے تاجدار اور فارسی  
کے شاعر تھے۔ قدیم بیاضوں میں اُن کا اردو کلام بھی ملتا ہے۔ ایک فارسی  
لٹری میں ایک مصرع اردو کا خوبصورت سے نظم کہا ہے جس سے عالمِ وصل کی  
کیفیت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

دوش دہم نجستہ دختر کے استادہ ہناز در درے  
دست ہگرش بہ ہندی گفت "پھوڑ دے ہاتھ چوڑیاں کرے"  
دو اور شعر دیکھئے جن میں احساس و جذبہ کے ساتھ لہجہ بھی شامل ہو گیا  
ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرگراز عباسی کے شاعرانہ مزاج کو اردو شاعری سے  
خاص مناسبت تھی :

قس کے بیچ میں بلبل کہاں لرباد کیا کیجے  
لکھا قسمت کا ہونا تھا چمن کوں یاد کیا کیجے  
ارے بلبل کسے پر بالندہی ہے آشیان اپنا  
نہ گل اپنا نہ باغ اپنا نہ نظیر باغیاں اپنا

یہ وہ زمینیں ہیں جو اس وقت دکن اور دہلی سے لیے کر سندھ تک مقبول تھیں اور  
جن میں اس دور کے زیادہ تر شعرا نے طبع آزمائی کی ہے۔ سراج، داؤد اور مظہر  
جانبھاناں وغیرہ کی غزلیں الہی زمینوں میں ملتی ہیں۔

اسی دور کے شاعروں میں رومل خان رومل کا نام بھی آتا ہے جو بلوچوں  
کے زلکچہ خاندان سے تعلق رکھتا تھا۔ رومل کی شاعری میں توسید، حق و  
اثبات اور ہمہ اوست کے موضوعات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ان  
کے کلام سے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ رومل سچل سرمست کے پیش رو تھے۔ ان  
کا کلام بھگتی تحریک کے زہر اثر تصوف میں گودا ہوا ہے۔ درویشی اُن کی شاعری  
کا مزاج ہے اور ترکہ دنیا، ذکر الہی اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں۔  
رومل خود کو کبیر داس کہتے ہیں :

ہوں میں سکل سکل سوں لہارا

نہی داس کبیرا کہلایا

کہت رومل ہم رومل لاری

کبیر روپ ہارا

اردو شاعری کی یہ روایت مختلف رنگوں میں سرزمینِ سندھ پر پھلتی پھولتی  
رہی اور آگے چل کر حافظ عبدالوہاب سچل سرمست (۱۱۵۲-۱۲۴۲ھ/۱۷۳۹-۱۸۲۶ء) کے ہاں وہ جم کر نکھری۔ سچل سرمست سرائیکی، سندھی  
اور اردو کے شاعر ہیں۔ اردو میں ایک دیوان اُن سے یادگار ہے۔ اُن کے کلام کا  
بنیادی موضوع تصوف ہے۔ وحدت الوجود اور ہمہ اوست ان کا فلسفہ حیات  
ہے۔ عاشقی و درویشی ان کا مزاج ہے۔ ذکر اور بے نیازی ان کے کلام کی جان  
ہے۔ سچل سرمست کے اردو کلام کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی  
بات کو سادگی سے بیان کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اُن کے کلام سے معلوم ہوتا  
ہے کہ شاہی ہند کی طرح اب سندھ میں بھی زبان و بیان نکھر گئے ہیں اور جاں بھی  
وہی معیار قائم ہو گیا ہے۔ سچل کے کلام میں ایک دھیمے دھیمے بولنے ہوئے  
لہجے کا احساس ہوتا ہے جو گہرا اثر ہے :

مری آنکھوں نے اے دلبر، عجب اسرار دیکھا تھا  
میاںِ ابر اس غورخیز کا الوار دیکھا تھا  
مرا تو کام لکھا اُس ہادی و رہبر کی صورت ہے  
اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا  
برابر ہیں پیرجا جس طرح سورج کی بہ کرلیں  
جو مظہر اسی انداز سے انظار دیکھا تھا

”عشق“ اُن کی شاعری کا خاص موضوع ہے جس میں مجازی و حقیقی دونوں چلو  
مچھایاں ہیں۔ اسی لیے وہ خود کو ”ہم گوئے ہم چوگان“ کہتے ہیں جس سے  
فلسفہ ہمہ اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے :

سچل نہ میرا نام ہے وہ نام میرا پاک ہے  
میں خود مرانا عشق ہوں ہم گوئے ہم چوگان ہوں  
آخر یہ مطلب پا لیا مرشد نے یہ ہم سے کہا  
ہن عشق دلبر کے سچل کیا کفر کیا اسلام ہے

سچل کے ہاں عشق کا تصور سرمستی اور جنون کا ہے جس میں سوانے محبت کے  
سونے اور چیز یاد نہیں رہتی۔ اس کا اظہار بار بار اور طرح طرح سے وہ اپنے کلام

میں کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عاشق جلا دے آگ میں ساری کتابوں کے ورق  
اک نام میرا یاد کر یہ دوست کا پیغام ہے  
نے ورد خواں ، نے متقی ، زاہد نہ میں عابد بنا  
مجنون ہوں مستون ہوں دیوانہ ہوں مستانہ ہوں

جی وہ معیار ہے جس سے وہ "بشر" کو دیکھنے کی نفی کرتے ہیں۔ یوں اگر دیکھا جائے تو گدا بھی سلطان نظر آنے لگتا ہے :

صورت بشری ہے مری ، ظاہر گداگر ہوں بنا  
باطن کو پہچانے سرے سلطان ہوں سلطان ہوں

عشق کی اسی سطح پر عاشق اور معشوق اور خود عشق ایک ہو جاتے ہیں۔ جی ہمہ اوست ہے :

میں ہار ہوں ، کہ ہوں خود ، کچھ بھی نہیں تفاوت  
مجھ سے "ااا می" کو دیگر کلام کیا ہے  
برائے خواہش الفت ہوا اظہار وہ بھون  
اسی دلہا میں وہ دلدار بن انسان آیا ہے  
وہی ظاہر وہی باطن ، وہ ہم تم کا لکھیاں ہے  
نکل اس کفر اور اسلام کی حد سے یہ فرمان ہے

"اسی" کا پرتو محبوب کی شکل میں سچل کو ہنساتا اور رلاتا ہے۔ وصل لراق بن جاتا ہے اور لراق وصل :

جان سے وہ بے جان ہے اس کے دام میں جو بھی آیا ہے  
دو جنگ اس کے کر میں چھوے ہیں سچل پھر بھی چھلپا ہے  
دلبر کے در پہ میں تو دیوانہ ہو رہا ہوں  
بارو میں دو جہاں سے لگانہ ہو رہا ہوں

وصل لراق بن جانے تو پھر جدائی ، انتظار ، بے فراری ، بے ہوشی اور بے لٹاری ایک مستقل کیفیت بن جاتی ہے۔ سچل کا کلام اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

مجھ کو فنا کرے گی جانان لری جدائی  
فرقت میں پیری دو دو کرتا ہوں میں گشتی

پیرے لراق سے میں دیوانہ بن چکا ہوں  
مجھ کو ہوں ہے حاصل الفت میں جنگ ہنسائی  
دو چار دن کا میلہ دو چار دن لراق  
سکھی کہاں سے تو نے یہ دسر آشتائی  
آؤ ستر اے یارو! ہے عشق انتظار  
آرام ہے نہ ہل پھر ہردم ہے بے فراری

ہجر کی جی کیفیت ، برہ کی جی آگ ، لراق میں دھبے دھبے سلگنے کا یہ عمل سچل کی شاعری میں ابھرتا ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے کلام میں کرتے ہیں۔ دوپے کے انداز میں غزل کا یہ شعر دیکھیے۔ یہاں "برہ" بھی جستم ہو کر سامنے آتا ہے :

برہا ہے سب مشکل بازی کون رے ہاتھ لگائے گا  
جس نے ہاتھ لکھا اس کو سارا ہوش گنوانے کا

سچل حرمت کا کلام اپنی سادگی ، جذبہ عشق اور مخصوص موضوعات کے اظہار کی رچاوٹ کی وجہ سے اردو شاعری کی مخصوص روایت ہی کا ایک حصہ ہے۔ سچل کے ہاں وہی معیاری زبان استعمال ہوتی ہے جیسے ولی نے "ریختہ" کے نام سے ایک نیا معیار دے کر نئی زندگی بخشی تھی اور جو سراج ، حاتم ، آبرو ، مظہر سے ہوتی ہوئی میر ، سودا ، درد تک نئی بلندپوں کو چھو لیتی ہے۔ سچل کے زبان و بیان اسی روایت کا حصہ ہیں۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ، سندھ میں اردو شاعری کی روایت پرندوں میں پروان چڑھتی رہی۔ قیام پاکستان (۱۹۴۷ء) کے ساتھ برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں سے جب وسیع پیمانے پر ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا تو ٹھوڑے ہی عرصے میں یہ زبان سندھ کے طول و عرض میں ایک عام مشترک زبان کی حیثیت سے بولی جانے لگی اور آج اہل سندھ ، جن میں زبان سیکھنے اور اہٹانے کی بے پناہ تعداد صلاحیت ہے ، اس زبان کو اسی طرح روانی کے ساتھ بولتے اور لکھتے ہیں جس طرح برعظیم کے دوسرے لوگ اسے بولتے اور لکھتے ہیں۔ آج کراچی ، حیدر آباد ، سکھر اور دوسرے چھوٹے بڑے شہر اردو کے ایسے مرکز بن گئے ہیں کہ سارے برعظیم کی نظریں ان پر لگی ہوئی ہیں۔ جی وہ زبان ہے جس کے بارے میں سندھ



کے نامور مفکر علامہ آئی۔ آئی۔ قاضی نے لکھا تھا کہ ”اردو بین الاقوامیت، بین الاقوامی قومیت کی علامت ہے۔ یہ زبان دنیا کی تین عظیم تہذیبوں یعنی ہند آریائی (انڈو جرمنک)، سامی اور مشغول تہذیبوں کا سنگم ہے۔ یہ زبان سارے ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کے لیے موزوں ہے۔“

☆ ☆ ☆

## لسانی اشتراک

(اردو، پنجابی، سرائیکی، سندھی)

ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کی صلاحیت رکھنے والی یہ زبان اس صلاحیت کی اس لیے حامل ہے کہ اس نے گزشتہ بارہ سو سال کے معلوم سفر کے دوران میں نہ صرف ہر عظیم پاک و ہند کی کم و بیش سب زبانوں کی خصوصیات کو جنم کیا ہے بلکہ بیرونی زبانوں — مثلاً فارسی، عربی، ترکی، یونانی، پرتگالی اور انگریزی وغیرہ — سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ ہر عظیم کی مختلف زبانوں سے اگر اردو کی گرامر کا مقابلہ کیا جائے تو ذخیرۃ الفاظ کے علاوہ صرف و نحو کے ہتھیار بھی مشترک نظر آئیں گے۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی تو خصوصیت سے اردو سے قریب ترین زبانیں ہیں۔ آئیے اس بات کو قواعد کے چند اصولوں میں تلاشی کریں۔

مصدر :

اردو اور پنجابی میں مصدر ایک ہی طریقے سے بنائے جاتے ہیں؛ یعنی دونوں میں علامت ”نا“ امر کے آخر میں لگاتے ہیں مصدر بن جاتا ہے جیسے آنا، جانا، دوڑنا وغیرہ۔ سرائیکی کا مصدر ”ن“ ساکن پر اور سندھی کا ”ن“ متحرک ہیں اور ختم ہوتا ہے۔

تذکیر و تالیث :

تذکیر و تالیث اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ایک ہی طریقے سے بنتے ہیں؛ مثلاً جو مذکر لفظ ”الف“ پر ختم ہوتا ہے اس کی تالیث ”ی“ لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے بکرا سے بکری، کالا سے کالی، مرغا سے مرغی، موٹا سے موٹی۔ اگر مذکر الفاظ حرفِ صحیح پر ختم ہوں تو اردو، پنجابی اور سرائیکی تینوں زبانوں میں تالیث بنانے کے لیے ”نی“ لگا دیتے ہیں؛ جیسے اوٹ سے بولٹنی، قیر سے قیرنی، ٹٹ سے ٹٹی، زمیندار سے زمینداری وغیرہ۔ سندھی میں حرفِ صحیح

نہیں ہوتا۔ آخری حرف متحرک رہتا ہے اور تانیث اسی طریقے سے بنتی ہے جسے اُن مذکر الفاظ کی جو "ی" پر ختم ہوتے ہیں۔ تانیث میں "ی" "ن" سے بدل جاتی ہے۔ ایسے مذکر الفاظ جو "ی" پر ختم ہوتے ہیں، تانیث بنانے کا اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ایک ہی طریقہ ہے جسے میراثی سے میراثی، تیلی سے تیلی، لسانی سے لسانی، بھائی سے جن، جوگی سے جوگن، دوزی سے دوزن۔ سندھی میں آخری حرف زہر کے ساتھ متحرک رہتا ہے۔

### اسما یا اسمائے صفات :

اردو، پنجابی، سرائیکی میں اسما یا اسمائے صفات الف پر ختم ہوتے ہیں، جسے گھوڑا، لڑکا، سٹلا، بڑا، ولنا وغیرہ۔ سندھی میں اسما یا اسمائے صفات، برج بھاشا کی طرح، واؤ بھول پر ختم ہوتے ہیں جسے گھوڑو، چھوکر، وڈو وغیرہ۔ چاروں زبانوں میں اسما یا اسمائے صفات تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں؛ جسے کالا گھوڑا، اچھی لڑکی۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں جمع مؤنث کی حالت میں اسم صفت اور موصوف دونوں جمع ہو جاتے ہیں؛ جسے اونھیاں گھوڑیاں (سرائیکی، پنجابی)، اچھوں گھوڑیوں (سندھی)۔ قدیم اردو (دکنی وغیرہ) میں ہی طریقہ راج تھا کہ فعل تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا تھا؛ مثلاً حسن شوق کا یہ شعر دیکھیے :

خوشی خرمی میں اوبھتیاں چلیاں  
اکھرتیاں و پھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں  
(حسن شوق)

سودا کے دور تک بھی یہی طریقہ راج تھا۔ مثلاً :

جب لیوں پر بار کے رستی کی دھڑیاں دیکھیاں  
جولہ زمل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیاں  
(سودا)

پنجابی، سرائیکی، سندھی میں بھی یہی طریقہ ہے؛ مثلاً سندھی میں کہیں کے چھوکر، آہو، چھوکر آیا، چھوکر آئی، چھوکرے آہوں۔

### اضافات :

اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں اضافات اپنے افعال کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتے ہیں۔ قدیم اردو میں بالکل یہی طریقہ راج تھا۔

ماضی مطلق : اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ماضی مطلق ایک ہی طریقے سے بنتا ہے۔ جسے :

جمع متکلم	واحد متکلم	جمع حاضر	واحد حاضر	جمع غائبہ	واحد غائبہ
ہم آئے	تو آیا	ہم آئے	تو آیا	وہ آئے	وہ آیا
تم آئے	تو آیا	تو آئے	تو آیا	وہ آئے	وہ آیا
اس آئے	تو آیا	تو آئے	تو آیا	وہ آئے	وہ آیا
اسان آئے	تو آیا	تو آئے	تو آیا	وہ آئے	وہ آیا
اسان آئیں/سوں	تو آئیں	تو آئے	تو آئے	وہ آئے	وہ آئے
اسان آئیں/سوں	تو آئیں	تو آئے	تو آئے	وہ آئے	وہ آئے
اسان آئیں/سوں	تو آئیں	تو آئے	تو آئے	وہ آئے	وہ آئے

مضارع :

اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں مضارع کا ایک ہی طریقہ ہے۔ اردو، پنجابی مضارع = آئی۔ سندھی میں "ہا" کو "ہا" کہتے ہیں۔ گردان یہ ہے :

ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی
ہم آئیں	تو آئی	وہ آئی	وہ آئی

اسلامی قواعد کے اعتبار سے اشتراک کی یہ صرف چند مثالیں تھیں۔ شیعہ، صوفیاء، فلسفہ و ادبیات اور طرز فکر و احساسات انسانی زبان کے بنیادی حلقے، پسوں کی ساخت، لہجے، روایات، جذبات، فلسفہ و ادبیات اور طرز فکر و احساسات بھی کم و بیش مشترک ہیں۔

## سرحد میں اردو روایت

وہ اسباب و عوامل جو سندھ، ملتان، پنجاب، دہلی، پٹنہ، بہار، گجرات، مالوہ اور دکن وغیرہ میں اردو کی پیدائش، ترقی اور ترویج کے تھے، وہی معاشرتی، سیاسی، تعلیمی و لسانی اسباب و عوامل اس علاقے میں موجود تھے جس کے ایک حصے کو آج ہم صوبہ سرحد کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ صوبہ سرحد کے اہل علم جب ان حالات و اسباب کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ”اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی، اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اُس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستان پر دھاوے بولنے شروع کیے۔ ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۰ ع میں محمود غزنوی کے حملوں سے ہوا اور سترھویں صدی عیسوی میں لادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ ہلنا چاری رہی۔“ ”اردو نے پشتو کے ہاں جنم لیا۔ ”ہندکو“ اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے۔ اس کے لوگ گیت اب بھی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ یہ لوگ گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے اُن مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان، پشتو اور ”ہندکو“ کے بیچ لے کر پہنچے اور وہاں انہوں نے اردو زبان کا پودا لکایا۔“ ”چار پت“ کی صفِ شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیر اثر اردو میں آئی۔ پیرروشاں کی تصنیف ”تنبیہ البیان“ جو اردو لٹریچر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۱۵۲۱/۸۹۲۸ ع میں لکھی گئی، اردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے۔“

۱۔ سرحد میں اردو: مرتبہ فارغ بخاری، ص ۱۳۳، سنگ میل پشاور، سرحد پبلی۔  
۲۔ ادبیات سرحد: جلد سوم، مرتبہ فارغ بخاری، ص ۲۲۶، نیا مکتبہ پشاور،

۱۹۵۵ ع۔

۳۔ ایضاً، ص ۵۱۔

ایک اور ناخلف محقق امتیاز علی خان عرصی نے بھی، جنہوں نے اردو اور پشتو کے تعلق پر اولین اور قابلِ قدر کام کیا ہے، یہی نتیجہ نکالا ہے کہ ”اردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی، فارسی، ترکی اور مغلی کا سب نہیں تو بہت بڑا حصہ بھی افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے۔ خود ان زبانوں کے بولنے والوں کے ذریعے سے بہت کم لفظ چاں آئے تھے۔ یہ لوگ ہندوستان میں آنے سے صدیوں پہلے اسلام لا چکے تھے اور نسلوں سے عربی زبان ان کی مذہبی مقدس زبان قرار پا گئی تھی، اس لیے ان کے ساتھ عربی الفاظ بھی آئے۔ کچھ عربی الفاظ ان کی فارسی بول میں دخیل تھے اور پشتو میں بھی۔ اس بنا پر عوام و خواص اور مغربی و مشرق دونوں قسم کے افغانوں کے ذریعے سے اردو میں داخل ہوئے۔ ترکی زبان افغانستان کے کچھ علاقے کی زبان بھی تھی۔ جب افغانی ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ساتھ سب زبانیں بھی آئیں اور رفتہ رفتہ یہاں کی دیسی زبانوں میں بھی ان کے الفاظ داخل ہو گئے۔ چونکہ افغانوں نے اپنا ہندوستانی دفتر بھی فارسی ہی میں رکھا تھا اس لیے قدرتی طور پر فارسی اور وہ عربی الفاظ زیادہ اختیار کیے گئے جو فارسی میں آزادانہ استعمال کیے جاتے تھے، لیکن اس کے ساتھ بہت سے خالص پشتو لفظ بھی داخل ہوئے۔ ان پشتو الفاظ کی فہرست میں وہ سب الفاظ داخل ہیں جو اصلاً سنسکرت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی مروجہ شکل ہندی میں نہیں ہائی جاتی اور اس لیے یہ کہنا چاہیے کہ وہ افغانستان میں ڈھل کر چلی آئی ہے۔ اسی طرح پشتو اور اردو کے مشترک لفظ بھی، جن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل نامعلوم یا مشتبہ ہے اس وقت تک پشتو ہی کے تسلیم کیے جالیں گے جب تک ان کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل کا ثبوت والی پتا نہ چل سکے۔ . . . ہزاری زبان میں بہت سے عربی، فارسی اور ترکی لفظ اپنے اصلی تلفظ سے ہٹ گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب تغیرات ہندی لہجے کا نتیجہ ہوں۔ لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افغانی بھی ان لفظوں کو بالکل ہمارے مطابق بولتے ہیں تو یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم نے ان سکتوں کو ڈھالا اور یہاں سے افغانستان بھیجا یا وہاں سے ڈھلے ڈھلائے ہم تک پہنچے؟“

۱۔ اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ: از امتیاز علی خان عرصی، ص ۹۳۔  
۲۔ مطبوعہ ”اردو ادب کے آٹھ سال“، کتاب منزل، کشمیری بازار لاہور۔

کرنل راولی بھی پشتو لغت کے مقدمے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لکھتا ہے کہ پشتو زبان میں بہت سے لفظ ایسے ملتے ہیں جو اردو میں بھی نظر آنے ہیں مگر ان سب کا سراغ واضح طور پر منسکرت میں نہیں ملتا۔ کچھ از کچھ اس وقت تک کہ انہیں کسی اور اصلی زبان کا ثابت کیا جائے خالص پشتو اصطلاحیں سمجھنے کی طرف مائل ہوں جو بالکل اسی طرح ریختہ میں شامل ہو کر گھل مل گئی ہیں جیسے منسکرت، عربی، فارسی بلکہ پرتگالی اور ملہالم کے لفظ۔ محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے یہاں (ہندوستان) ان کی مستقل پستیاں آباد ہیں اور ان کی اولاد ہندوستانی پٹھان کہلاتی ہے جو ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ شمار ہوتے ہیں اور تقریباً سب کے سب اردو بولتے ہیں<sup>۱</sup>۔

”ہندوستانی پٹھان“ اس برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور آج تک ان لوگوں کے مزاج میں وہ نسلی خصائص موجود ہیں جو سرحد کے پٹھانوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ دہلی سلطنت کے سارے بادشاہ اور ان کے جت سے مال و توسلین اسی علاقے سے آئے تھے۔ علاؤ الدین خلجی کا خاندان بھی اسی علاقے سے کیا تھا۔ امیرانِ صمد کا جو جلال علاء الدین خلجی نے گجرات، مالوہ اور دکن کے طول و عرض میں پھیلا دیا تھا اور جسے بعد میں ہندو تعلق نے اور مستحکم کیا، ان میں متعدد خاندان اسی علاقے سے آئے والوں پر مشتمل تھے۔ لودی خاندان کے بادشاہ اسی علاقے سے آ کر برعظیم کے بادشاہ بنے تھے۔ شیر شاہ سوری اسی علاقے سے برعظم میں قسمت آزمائی کے لیے آیا تھا۔ تاجروں، سوداگروں کے علاوہ درویشوں اور عالموں کی ایک موثر تعداد بھی یہیں سے گئی تھی۔ خواجہ معین الدین چشتی، قطب الدین بختیار کاکی، جتدد الف تانی اور دوسرے جت سے اہل اللہ نے یہیں سے ہجرت کی تھی اور اپنی روحانیت کے نور سے برعظیم کی آنکھیں روشن کی تھیں۔ ”ظاہر ہے کہ جو قوم ہندوستان میں اتنے مختلف بھیسوں کے اندر سینکڑوں ہزاروں برس سے آ جا اور رہ رہی ہو اس کا یہاں کے تہذیب و تمدن، سیاست و معاشرت اور زبان و ادب پر اثر انداز نہ ہونا کسی طرح باور کیا جا سکتا ہے“<sup>۲</sup>۔

پٹھانوں نے اردو زبان کو اور اردو زبان نے پٹھانوں کو اتنا کچھ دیا ہے

۱۔ مقدمہ پشتو انگریزی لغت : مرتبہ کرنل راولی، مطبوعہ لندن، ۱۸۶۰ء۔  
۲۔ اردو زبان کی بناوٹ : ص ۹۱۱۔

کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں مہلکنے لگی ہے۔ تاریخ کے صفحات کی سرسری ورق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ملکی، فوجی و انتظامی خدمات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے۔ مغلوں نے چونکہ سلطنت لودھیوں سے لی تھی، جو پٹھان تھے، اسی لیے مغلوں کی سیاسی طور پر یہ کوشش رہی کہ انہیں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اٹھا سکیں۔ مغلوں کی راجپوت دوستی اسی پالیسی کا نتیجہ تھی۔ مغلیہ تاریخوں میں قدم قدم پر پٹھان دشمنی کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے آج ہم اردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اگر ہندو قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادیِ سندھ میں اتنے گہرے لسانی تغیرات ہوئے اور آلِ غزنویہ کے دورِ حکومت میں پنجاب کی زبان میں عبر معمولی تبدیلیاں آئیں تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو۔ ایسے سینکڑوں اردو کے نکسالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں۔ مثلاً:

پشتو	اردو
انکڑ کنگ خڑ	انکڑ کھنگڑ، آکھاڑ
اوش	پوش
پوتے	پوتہ
پنچ	پنچ
پرکتے	پرکتا
تن توش	تن توش
تس تس	تس تس
حال احوال	حال احوال
پریان	حیران، پران
خلتہ	خلتہ
ڈوزہ، ڈوزے	ڈوزہ، ڈوزے
سٹلا	سٹلا
	سٹلا



سودہ	سادہ سودہ	
کڑھ دڑھ	کھڑا بڑا	جیسے میرا بھ کھڑا بڑا ۔
گیر	گھیر	حوالی سے ملحق بڑا سا احاطہ ۔
وخت	وخت	وقت
یار	یار	عاشق

پشتو اور اردو میں نہ صرف ذخیرۃ الفاظ اور تہذیبی اثرات کا مشترک سرمایہ مشترک ہے بلکہ فارسی اثرات کے فکر و اظہار کی سطح پر دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے اور قریب کر دیا ہے ۔ اردو اور پشتو کے لسانی ، تہذیبی اور تاریخی تعلق کا مطالعہ کسی محمود شیرانی کا منتظر ہے ۔

پٹھانوں نے اردو زبان کی جو محاسن ”پندونالی پٹھان“ بن کر اہام دی ہیں ان سے تاریخ ادب کا مطالعہ کرنے والا بے خبر نہیں ہے ۔ اردو کے پٹھان شعرا ، ادبا اور مصنفین کی ایک طویل فہرست ہے جو صدیوں کی تاریخ میں بکھری پڑی ہے ۔ اردو نثر کا قدیم ترین نمونہ ”خیر البیان“ مصنفہ ہایزید الصاری (م۔ ۹۸۰/۱۵۷۲ع) میں ملتا ہے ۔ ”خیر البیان“ میں پیر روشن ہایزید الصاری نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے اپنے اسلامی عقائد کو پیش کیا ہے اور اپنی اس تصنیف میں ایک ہی بات کو چار زبانوں میں لکھا ہے ۔ چلے عربی میں ، پھر فارسی میں ، پھر پشتو میں اور اس کے بعد اردو میں ۔ یک وقت یہ چار زبانیں اس لیے استعمال کی گئی ہیں تاکہ پیر روشن کے عقائد و خیالات ماری دلیائے اسلام ، صوبہ سرحد اور برعظیم میں پھیل سکیں ۔ یہ نثر اپنی قدامت کی وجہ سے آج بھی لسانی نقطہ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے ۔ سالہ چار سو سال سے زیادہ کا عرصہ کسی زبان کی تاریخ میں ایک جہت طویل عرصہ ہوا ہے ۔ ہایزید کہتے ہیں :

”لکہ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے اکٹھر سپن بزم اہد ، تمام ۔ میں نہ گنوالونگا مزدوری اتہن کی جے لکھیں ہرن بگرن اکٹھر کہ ہمکنی ہرن لکھیں اسی کلرن جے سہی ہوئے بیان ۔۔۔ قرآن میں ہے (کا بیان)۔“

۱۔ خیرالبیان : مصنفہ ہایزید الصاری ، مرتبہ حافظ محمد عبدالقدوس قاسمی ، ص ۱ - ۲ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی ۱۹۶۷ع ۔

”لکہ وہ اکٹھر جے سب جیب سپن جڑ تھیں ، اس کارن جے نفع پاؤں اوسیان توں سبحان ہے کچ کا میں ناپیں چانتا بن قرآن کے اکٹھر رے سبحان ۔“

”لکھنا اکٹھر کا بیہ سی ہے ، دکھلاؤنا اور سکھلاؤنا بیہ سی ہے ، لکہ میرے فرسان سپن جیوں اکٹھر قرآن کی چن کی چن ، لکہ کوئی اکٹھر اور پر تمکنا کہ جزم کہ اور نشان جے وہ اکٹھر پہچانیں ، اوسیان لکہ کوئی اکٹھر چار چار میان دریاں سکھنے جے پڑھیں تو سانس نکالیں کوئی دوں جے اکٹھر سپن اوسیان ۱۔“

ہایزید انصاری کے ، عربی فارسی پشتو کے ساتھ ، اردو زبان میں اپنے خیالات کے اظہار سے اس بات کی مزید تصدیق ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں بھی ، یہی وہ زبان تھی جس سے سارے برعظیم کے لوگوں کو مخاطب کیا جا سکتا تھا ۔ جی حجت اس زبان کو آج بھی حاصل ہے ۔

پشتو زبان بہت قدیم زبان ہے لیکن اس کے ادب کی مسلسل تاریخ بہت پرانی نہیں ہے ۔ خوشحال خان خٹک (۱۰۲۲ھ - ۱۱۰۰ھ/۱۶۱۲ع - ۱۶۸۸ع) وہ پہلا شاعر ہے جس نے پشتو کو رسم الخط بھی دیا اور اسی میں اپنی شاعری لکھی تھی روح پھولکی ۔ وہ خود کہتا ہے :

”نظم ہو خواہ نثر خواہ رسم الخط ، پر لحاظ سے پشتو زبان پر میرا بڑا احسان ہے ۔ کیونکہ پہلے اس میں نہ خط تھا اور نہ کوئی کتاب ۔ یہ تو میں نے اس میں کئی کتابیں تصنیف کر ڈالیں۔“

”پشتو زبان ایک تو مشکل ہے ۔ دوسرے اس میں بھر نہیں ملتی ۔ مجھے یہ چند بھری بڑی مشکل سے ہاتھ آئی۔“

اس حریت پسند شاعر نے ماری زندگی پشتو کی خلعت میں صرف کر دی لیکن جب ہم اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو مشترک سرمایہ الفاظ ، انداز فکر ، فارسی اثرات ، مجرد و اوزان کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان کی شیرانی بھی اس کا دامن دل اپنی طرف کھینچتی ہے ۔ ایک غزل میں وہ

۱۔ منتخبات خوشحال خان خٹک : ص ۲۷۱ ، مطبوعہ پشتو اکیڈمی پشاور ۔  
۲۔ ایضاً : ص ۱۹۷ ۔  
۳۔ سنگ میل : پشاور ، ص ۲۳۵ - ۲۳۶ ۔

اردو کے الفاظ التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

ہم سینہ کنبرم داودہ سینہ بھر جاگی  
ہم اوستا عیت گورہ کیسے لائی  
در رقیب دینا در بادہ شوہ کہ خستہ شوہ  
سینہ خواہ ہم خندہ واکڑہ بھر بھاگی  
ہم بازئے بازئے وحلے گئل نہ شے  
خکد ما ہم مسخر و وزئے بے جاگی  
زہ خوشحال چہ لالہ وراہ در ہتکارہ شوم  
ہم خندانے وے چہ آڑ میرا بے راگی

عبدالرحمان بابا (۱۰۴۲ھ/۱۶۳۲ع-۱۰۶۰ھ/۱۶۵۰ع) بھی اسی زمانے کے شاعر ہیں۔ جب انہوں نے شعور کی آنکھ کھولی تو خوشحال خان خٹک کی شاعری صوبہ سرحد کی نضاؤں میں گونج رہی تھی۔ رحمان بابا نے پشتو کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ غزلِ رشتہ کے یہ اشعار ایک طرف اردو زبان سے رحمان بابا کے تعلق کی اور دوسری طرف اس صوبے میں اردو کے رواج کی داستان بنا رہے ہیں۔ زبان صاف ہے، بیان پر فارسی کا اثر گہرا ہے اور ہشت و بی استعمال کی گئی ہے جو مغلیہ دور میں رشتہ کی شکل میں سارے شاہی ہند میں ملتی ہے۔ رحمان بابا کی یہ غزل پڑھیے :

بوصلہ تو مارا کجا عات ہے کہ وصلے تو خیلے بڑی بات ہے  
بکونے تو گفتم کہ مسکن کتم ولی کے مرا ہیں دراجات ہے  
خبر زلف تو گوشہ ایروان دلم را عجائب مقامات ہے  
ہمیں دادی دشنام و کالی مرا ہجوم ہمیں از تو سوغات ہے  
لکھم نہ امروز غولم برینت کہ دائم ترا پہچو عادات ہے  
ز آغوش رحمان مرو ہارقیب کہ میں سفد بد خوئی و بد ذات ہے  
معرض کہ اردو شاعری و زبان کی روایت کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے میں صوبہ سرحد میں نظر آتی ہے۔ پشتو بولنے والا جب اردو کو اپناتا ہے تو وہ جلد ہی اس معیاری زبان پر عبور حاصل کر لیتا ہے جس میں ہر علاقے کے لکھنے والے ایک سطح پر برابر کے شریک ہیں۔

۱۔ دیوان عبدالرحمان بابا : ص ۲۷۷، پشتو اکھلمی پشاور۔

میر و میرزا کا دور ہے اور اردو شاعری ایک نئے نقطہ عروج کو پہنچ رہی ہے کہ قاسم علی خان آفریدی صبح، شیریں اور سادہ زبان میں اپنی غزل کے نقشے پہنچاتا ہے۔ اس کی غزل میں استادانہ رنگ بھی ہے اور قادر الکلامی بھی۔ ردیف کی معنویت، تالیف کا شعور اور مخصوص لہجہ اس کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے کہ اس کی شاعری ہر پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے۔ قاسم علی خان کا دیوان، جس کا مخطوطہ پشاور یونیورسٹی میں محفوظ ہے، شائع ہو چکا ہے اور کافی کلام شائع ہونے کے باوجود اس دیوان میں دو سو کے قریب غزلیں ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھتے ہیں قاسم علی خان کے رنگ سخن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

وہ آپ دکھانے کو، صورت مجھے آتا ہے  
جب اپنی غصوت کے انجام نکلتے ہیں  
وحدت کا مجاشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں  
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں  
کسی سے میں تری وصلت کی التجا نہ کروں  
مروں پر شک ہم اظہار مدعا نہ کروں  
ازل سے تا ابد تک آفریدی ساتھ ہے اس کے  
میان دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی خان آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعرا کا کلام دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا ورنہ یہ کلام بذاتِ خود سرحد میں اردو شاعری کی ماضی میں پہلی ہونے روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

قاسم علی خان کے دور میں ایک اور شاعر مولوی محمد عثمان لیس (م ۱۳۴۰ھ/۱۸۲۴ع) کا کلام بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ دیکھتے کیسا خرب صورت شعر کہا ہے :

زُجرِ ہر نور سے کہو نہ بنے آج تلک  
مجھ سے بہ بخت کی قسمت میں سحر ہو نہ سکی

ایک اور شعر سنئے :

ملک کرتے ہیں ذکر اس کا، ملک کرتا ہے فکر اس کا  
لہذا اس کی طلبِ جُو ہے، قدر حاضر اپنے غلست

حیدر پشاوری (۱۷۶۹ء—۱۸۰۰ء) نے آلہ دیوان مکمل کیے تھے جس کی طرف ایک شعر میں خود اشارہ کیا ہے :

پیر کہنہ نری تھرہیں بڑھی جاتی ہے آلہ دیوالوں کی تکمیل پہ قانع نہ ہوا  
 یہ سب دیوان دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکے لیکن چند غزلیں آج بھی اُن  
 سے یادگار ہیں۔ چند اشعار دیکھیں جن سے حیدر کی امتدادی، قادر الکلامی اور  
 جوان فکری کا اندازہ ہو سکتا ہے :

قاصد یہاں نہ کہجیو اس طرح حالِ دل  
 حالت مری کو من کے وہ حیران رہ نہ جائے  
 تم وقتِ نزع بھی جو نہ آؤ تو خوب ہے  
 مجھ پر کسی کا کوئی احسان رہ نہ جائے  
 لڑکپن میں لڑاکت ہے، ادا ہے، چلبلا ہن ہے  
 غضب ڈھائے گا یہ نامِ خدا اک دن جو ان ہو کر  
 گل ہنس کے ہوا گویا جو تو ہے وہی میں ہوں  
 اے بلبلِ خوش لہجہ جو تو ہے وہی میں ہوں  
 تم اور اس جگہ یہ عجب انقلاب ہے  
 ہم اپنے گھر میں دیکھ کے تم کو حیران ہیں  
 میں اور خفا ہوں آپ سے جی توہ کہجیے  
 سچ پوچھیے جو آپ تو حیدر کی جان ہیں

ان اشعار میں ایک رہنمائی، ایک تازگی ہے۔ بیان صاف اور سادہ ہے۔ زبان روزمرہ  
 اور محاورے کی چاشنی لیے ہوئے ہے اور مزاج کی شوخی اشعار میں شکستگی  
 کا رنگ بھر رہی ہے۔

صوبہ سرحد کے علاقے میں امن کم اور انتشار زیادہ رہا ہے۔ ایک تو یہ علاقہ  
 ہمیشہ سے فاعین کی گزرگاہ رہا ہے۔ دوسرے یہاں سے ہندوستان کی طرف ہجرت کا  
 لامتناہی سلسلہ رہا ہے۔ اس لیے یہاں کے بڑے بڑے لوگوں نے پھل پھول پر مغلیہ کے  
 مختلف حصوں میں جا کر دیے اور اردو زبان کی روانی میں اضافہ کیا۔ اور وہ لوگ  
 جو یہاں رہ کر اپنی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے، ان کا کام جلد جلد آنے والے

۱۔ ادبیاتِ سرحد: جلد سوم، فارغ بخاری، ص ۱۴۰، لیا مکتبہ پشاور ۱۹۵۵ء۔

انقلابات کی آلدھیوں نے برباد کر دیا۔ مہاراجہ رفیت سنگھ کے زمانہ حکومت  
 میں یہاں کی بہت سی چیزیں زیر و زبر ہو گئیں لیکن انگریزوں کی حکومت کے بعد  
 جب حالات اُپرامن ہوئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے وسط سے اب  
 تک اردو شعر و ادب کا چراغ یہاں کسی وقت بھی نہیں بجھا بلکہ وقت کے ساتھ  
 ساتھ روشن سے روشن تو ہوتا جا رہا ہے۔



## بلوچستان کی اردو روایت

ایک لاکھ چونتیس ہزار دو مربع میل کے بنجر چاروں اور سنگلاخ چٹانوں والے اس بے آب و گیاہ علاقے کی، جس کے شمال میں افغانستان اور مغرب میں ایران واقع ہے، نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیک وقت کئی زبانیں بولی جاتی ہیں اور زیادہ تر لوگوں کی مادری زبانیں دو ہیں۔ یہاں پشتو بولنے والے پشہان بھی آباد ہیں اور بلوچی و براہوی قبائلی بھی۔ جس اس صوبے کی تین بڑی آبادیاں اور تین خاص زبانیں ہیں۔ ہالی بولیاں انہی کی شاخیں ہیں۔ بلوچی وسطی ایران کی ایک بولی ہے جو بقول گریسن<sup>۱</sup> ایرانی بولیوں میں قدیم ترین بولی ہے۔ اس بولی پر کُردی کی بھی گہری چھاپ ہے۔ براہوی دراوڑی زبان کہی جاتی ہے۔ بارکھان کے علاقے میں ایک زبان اور بولی جاتی ہے جسے عرفِ عام میں ”کھیت رانی“ کہتے ہیں۔ اس زبان میں عربی، فارسی، براہوی، سرائیکی، پشتو اور بلوچی اثرات مل جل کر کھچڑی بن گئے ہیں اور بلوچستان میں اس کھچڑی زبان کو وہی حیثیت حاصل ہے جو صوبہ سرحد کے علاقے میں ”ہندکو“ کو حاصل ہے۔ صدیوں سے مختلف زبانوں سے واسطہ رہنے کی وجہ سے یہاں کے لوگوں میں زبانیں سیکھنے اور انہیں اپنانے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔

براہوی اور بلوچی زبانوں میں ادب کی روایت کمزور ہے اور اس کا جب یہ ہے کہ خانہ بدوش زندگی اور کمزور مادی و معاشی وسائل نے اس روایت کو پروان چڑھنے نہیں دیا۔ لیکن قدیم بلوچی شاعری میں نہ صرف انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے بلکہ اس میں خالص اور بے میل شاعری کے ایسے خوبصورت نمونے بھی ملتے ہیں جن سے لطفِ الدوز ہونے کی صلاحیت صنعتی دور کی زندگی نے ہم سے چھین لی ہے۔ پاکستان کی سب زبانوں میں چند باقی مشترک ہیں۔

۱۔ ڈی ایسبریل گزٹیر آف انڈیا : جلد اول ، ص ۳۵۳ ، مطبوعہ آکسفورڈ ، ۱۹۰۹ع۔

ایک تو یہ کہ اسلامی عقائد اور ان کو بیان کرنے والے الفاظ کا ذخیرہ سب زبانوں میں مشترک ہے۔ قرآن پاک میں تقریباً اسی ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ باقی ان کی مختلف شکلیں اور تکرار ہیں۔ اردو میں کم و بیش پانچ سو سے زیادہ بنیادی الفاظ ہمارے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ یہ الفاظ پاکستان کی سب زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ دوسرے یہ کہ فارسی الفاظ ، تلمیحات ، رمزیت ، بندش و تراکیب کا ذخیرہ بھی ان سب زبانوں میں مشترک ہے۔ اردو زبان میں ان الفاظ کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے۔ اس سطح پر بھی پاکستان کی سب زبانوں کا اردو سے گہرا رشتہ ہے۔ تیسرے یہ کہ پاکستان کی ہر زبان کے متعدد الفاظ اردو کے ذخیرہ الفاظ کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ اب ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے؛ مثلاً براہوی ہی کے بہت سے الفاظ ، جو دراوڑی زبان ہے ، اردو میں جذب ہو گئے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں :

اکاڑی ، چپہ ، اکل ، بابو ، چو ، ہنق (بھنی ، بھنا ، مٹی کا لولا) ، ہرق ، بیڑی (تعبیر) ، بوعاری (جھاڑ) ، اردو میں جھاڑ بوبارو یا جھاڑ بوبار آتا ہے۔ جھاڑو ، جھاڑ کلمہ اور بوبارو ، بوبار سہیل) ، چکھی (چکھنا) ، چچ ، چپ چپ ، چوکھاٹ ، چوکھاٹ) ، چلم ، چوٹی ، دانی ، دھوی ، دھون (دھواں) ، ڈبی (ڈبیا) ، ڈنڈ (جرمانہ) ، ڈنڈا ، ڈنگ : (ڈنگ ! جیسے ڈنگ مارنا) ، ڈول ، ڈوم ، سبھال (سبھال) ، کھٹل (کھٹل) ، کھڈ ، گڑبڑ ، کڑی (زبیر کا ایک ٹکڑا) ، کورا (جیسے کورا کھڑا) ، کند ، کونڈا ، کڈی (کاڑی) ، کھڑی ، کڈی (ہنگ) ، لٹ (لٹ) ، لنگی ، لوٹ (لوٹ کا سال) ، ماڑی (کئی منزلہ مکان) ، موجی ، نہ (نہیں کے معنی میں) ، تاج ، پٹ (پڈی) ، لولا (گروہ کے معنی میں) ، تول ، تولہ ، نوکری ، پاپ ، پچھاڑی (پچھاڑی) ، پورا ، جانی (مشتوقہ کے معنی میں) ، چاڑ (جھاڑ ، درخت) ، جھٹ (جیسے جھٹ پٹ) ، جی ، پتہ وغیرہ وغیرہ۔

بلوچی چونکہ ایرانی زبان کی شاخ ہے اس لیے اس میں فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور یہ سرمایہ بلوچی اور اردو میں زیادہ تر مشترک ہے۔ سولہویں صدی عیسوی میں ، جب ہمایوں بادشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا تو ایران جانے

۱۔ براہوی اور اردو : از کامل القادری ، مطبوعہ اورینٹل کالج ، میمرین نومبر ۱۹۶۲ع ، ص ۳۷ تا ۷۶۔



ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ چان کے سردار نے اسے ہتھ دی اور جب وہاں  
ایران سے فوج جمع کر کے واپس ہوا تو میر چاکر خان بھی اس کے ساتھ ہوا۔  
وہاں سے اورنگ زیب تک بلوچستان کا تعلق دہلی سے ہمیشہ قائم رہا۔ اس تعلق  
کی بنا پر بلوچستان کی اس دور کی رسمہ لفظوں میں اردو زبان کا رنگ روپ  
جھلکتا ہے۔ جیسا کہ پنجاب، سندھ اور سرحد کے اہل علم اپنے اپنے علاقوں  
کو سیاسی، معاشرتی اور مذہبی وجوہ کی بنا پر اردو کا کھوارہ اولیں بتاتے ہیں  
اسی طرح جب بلوچستان کے ماہرین تاریخ و ادب اس علاقے کے معاشرتی و مذہبی  
حواس کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

”اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان  
ہے جو خلافت مشرق کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور یہ دن لاسم کی مہم  
کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں  
بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک  
نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و  
خارجی شہادتیں موجود ہیں۔“

اس لسانی و مذہبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اردو کی بالاعادہ روایت  
الہاویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علائقہ ہونے کی  
وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اردو ہے۔ عربی سندھ  
میں ہمیشہ کی طرح آج بھی فریمہ تعلیم اردو ہے۔ انگریزوں کے دور حکومت  
میں چان کی دفتری و عدالتی زبان اردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اردو  
اخبارات، ہفت روزہ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو جاتی ہے۔  
خط و کتابت میں بھی اردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی  
کے اوائل میں اردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے۔ غالب محمد حسن  
براہوی کا اردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔ محمد حسن کا کلام  
زبان و بیان کے اعتبار سے سادہ اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔  
اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے،

۱۔ براہوی اور اردو: از کمال القادری، ص ۳۶، اورینٹل کالج میگزین، نومبر

۱۹۶۲ء -

۲۔ بلوچستان میں اردو: ص ۳۲، ڈاکٹر انعام الحق کوثر، مطبوعہ مرکزی اردو  
بورڈ لاہور، ۱۹۶۸ء -

بلکہ اس سے پہلے کے شعرا کا کلام یا تو دست برد زماں سے محفوظ نہ رہ سکا  
یا کسی بھی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن  
کے چند اشعار دیکھئے:

ہے شفا بختیہ جانِ عشاقان لعل دو آب دارِ ج لب کا  
’سکھ میں ترا جو برقعہ اٹھایا چمن میں باد  
خوشبو اسی سبب میں صبرِ لالہ زار ہے  
تو نے ’سکھ نے چھپایا ہے حتم اس چار اشیا کو  
نمر کو، شتری کو، فسی کو، خورشیدِ اعلا کو  
کو تار تار زلفِ پریشان کو باغ میں  
پر لار ’مو کو رشتہ حد ’برہمن کرو  
تم اس زلفِ پریشان کو کرو زولید و برہم  
کہ کھولے گا کفرِ عیتاد دام آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولا داد خان (م - ۱۹۰۶ء) بھی فارسی و  
اردو کے شاعر تھے۔ انھوں نے ہی غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا اور اس میں  
سیدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ  
عابد، سید غلام علی الہی، عبدالحق زبور، یوسف عزیز مگسی اور پیر بخش وغیرہ  
نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اردو میں دادِ سخن دی ہے۔  
نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعرا، دوسرے صوبوں کی طرح، بلوچستان میں بھی  
اپنی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سربایہ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔



## ۱. کتب

- ج ۴۰۴ -  
'اردو' اورنگ آباد : ج ۱۸۶ -  
اردو ادب کے آٹھ سال : ۵۰۰ -  
'اردو'، کراچی : ج ۳۴ -  
اردو زبان کا اصل مولد : ج ۶۷۳ -  
اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : ۴۰۰، ۴۰۲ -  
اردو شہ پارے : ج ۱۲۹، ج ۲۳۵ -  
ج ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰ -  
اردو کی ابتدائی نشوونما میں مولفائے کرام کا کام : ج ۳۷، ج ۱۵۲ -  
ج ۱۵۶، ج ۶۰۴، ۶۱۶ -  
اردو کے قدیم : ج ۱۱، ج ۱۲۲، ۱۲۳ -  
ج ۱۵۹، ج ۳۸۴، ج ۴۸۶ -  
ج ۳۹۳، ج ۵۰۴، ج ۵۰۹ -  
اردو کے قدیم کے متعلق چند تصریحات : ج ۶۶۱ -  
ارشاد نامہ (مثنوی) : ج ۱۲۹، ج ۱۵۸ -  
ج ۲۰۲، ۲۰۳، تعداد اشعار : ج ۳۰۷ -  
مستند تصنیف : ج ۲۰۷، موضوع : زبان و بیان : ج ۲۰۷ - ۲۰۸، ج ۲۸۴ -  
ج ۳۸۷ -  
الفضل الفوائد : ج ۳۷ -  
الف لیلہ : ج ۳۹۰، ج ۴۷۷، ج ۴۸۸ -

## الف

- امیر حیات : ج ۳۰، ج ۸۱، ج ۵۳۱ -  
ج ۶۲۱، ۶۲۲ -  
آثار الشعرا : ۵۳۲ -  
آد کرلٹھ : ۶۱۶ -  
آرکھلیا : ۴۶۲ -  
آکین اکبری : ج ۳۷، ج ۵۸۶ -  
آئینہ ہندی شایع محل (لغہ) : ۴۸۳ -  
ابراہیم نامہ (مثنوی) : ج ۱۶۳، ج ۱۸۸ -  
ج ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۱، ج ۲۱۳ -  
ج ۲۱۹، ج ۲۲۰، نئی بات کہنے کا ارادہ : ج ۲۲۱، پلاٹ ۲۲۱ -  
ج ۲۲۲، ہندوی تلمیحات اور دیومالا -  
ج ۲۲۲، جزئیات نگاری : ج ۲۲۳ -  
ج ۲۲۴، بادشاہ کی تعریف : ج ۲۲۵ -  
ج ۲۲۶، اہمیت : ج ۲۲۶، ج ۲۷۷ -  
ج ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷ -  
ج ۵۸۸ -  
احوال سلاطین بجاپور : ج ۲۳۳ -  
ج ۲۳۴، ۲۳۵ -  
اخبار الاخیار (فارسی) : ج ۱۰۰ -  
اخبار الاصفا : ۳۹ -  
ادات الفضلا : ۱۰۳ -  
ادبیات سرحد (جلد سوم) : ج ۶۹۹ -

## اشاریہ

### مرتبہ ابن حسن لیسر

۱۔ کتب	...	۷۱۵
۲۔ اشخاص	...	۷۳۶
۳۔ مقامات	...	۷۶۷
۴۔ موضوعات	...	۷۷۵

الف لیلہ (اردو ترجمہ جلد ۵ اور ۸) :

ح ۴۷۷ ح ۴۷۸ -

سیریل گریٹر آف انڈیا (جلد اول) :

ح ۴ ح ۵ ح ۶ ح ۷ ح ۸ ح ۹ ح ۱۰ -

امواجِ خروید (فارسی) : ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۲۷ -

۱۲۷ -

اللہ و آئینِ محمدؐ (پہلی) : ح ۱۰ -

ح ۱۵۴ ح ۱۵۵ ح ۱۵۶ ح ۱۵۷ -

انشائے ابوالفضل : ۳۹۲ -

الشارع الخیمت : ۶۳۱ -

الوارثین : ۴۱ -

انوارِ سہیل : ۴۴۶ -

انوارِ سہیل : (دکنی میں ترجمہ) :

۵۲۴، ۵۲۵ -

الواع الموم : ۶۲۵ -

اولیائے مجاہد : ح ۳۰۶ -

اورینٹل کالج میگزین لاہور : اگست

۱۹۳۱ء : ح ۵۲ ح ۶۰ -

فروری ۱۹۳۳ء : ح ۶۱۷ -

ح ۶۳۱ ح ۶۳۶ ح ۶۳۷ -

مئی ۱۹۳۷ء : ح ۶۶۷ - فروری

۱۹۳۸ء - فروری ۱۹۳۹ء :

ح ۶۱۶ - مئی ۱۹۳۸ء - فروری ۱۹۳۹ء :

ح ۶۲۱ - فروری ۱۹۳۹ء :

ح ۶۱۸ - مئی ۱۹۳۹ء : ح ۶۶۰ -

نومبر ۱۹۳۱ء : ح ۵۳۳ - نومبر

۱۹۵۰ء : ح ۷۸ -

## ب

بابرنامہ (اردو) : ۵۱، ۱۱ -

بادشاہِ ہند بن سبکت اور تاجر حسن

(الف لیلہ کی ایک داستان) : ۴۷۷ -

بادشاہ کی سیر بھونگیر (نظم) : ۴۸۳ -

بالی : ۴۲ -

بہر الحقائق : (میں شاہ وجید الدین علوی

کے چند جملے) : ۱۰۰ -

بہر الفضائل (عربی فارسی لغت) : ۱۰۱ -

۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴ -

بہر الحجت : (مثنوی) : ۲۴۴ -

بہر النکت : ۱۳۳ -

بدرچاچ : ۵۳۱ -

بدھ برکاس : ۲۱۹ -

براہوی اور اردو : ح ۷۱۰ ح ۷۱۱ -

برسات (نظم) : ۴۸۳ -

بشرِ عظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ :

ح ۲۲ ح ۴۹ -

برکت الاولیا : ح ۲۲۷ ح ۴۰۲ -

برہانِ ہند کے سنی اولیا : ح ۶۷۹ -

برہانِ لاطع : ۴۷۱ -

برہانِ مآثر : (میں میرزا عظیم کا نام)

۲۳۵ -

بساتین : ۳۹۱ -

بساتین الانس : ۴۸۷ -

بساتین السلاطین : ۲۳۵، ۲۲۲ -

بشارت الذکر : ۲۰۳، ۲۰۴ -

بہر عید (نظم) : ۴۸۷ -

بکت کہانی (قدیم اردو، جلد اول) :

۶۲ - ۶۹، ہارہ ساسہ کی روایت

۶۳، التباسات ۶۴ - ۶۷، تبصرہ

۶۷ - ۶۸، زبان ۶۷ - ۶۹،

اشعار کی تعداد اور نوعیت ۶۸،

لسانی مطالعہ ۶۸ - ۶۹، ۷۱،

۱۹۳، ایک مکمل نظم ۶۳۰،

زبان و بیان ۶۳۰ - ۶۳۱،

بہم و نفور (مثنوی) : ح ۲۷۵ -

بلوچستان میں اردو : ح ۶۱۱ -

بتکب نامہ : ۵۲۱ -

بوستانِ خیال (مثنوی) : موضوع اور

پلاٹ ۵۸۱ -

چار دانش : ۴۷۳ -

چرام دکن میں : ح ۵۰۹ -

چرام و حسن بانو (مثنوی) : ۲۳۶،

۲۴۷، تعداد اشعار و سنہ تصنیف

۲۶۲، اسی نام کی فارسی مثنوی

کا ترجمہ ۲۶۲، دونوں مثنویوں

کا تقابلی مطالعہ ۲۶۲، زبان و بیان

۲۶۳ - ۲۶۷، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷،

۲۸۵، ۵۰۹ -

چرام و حسن بانو (فارسی مثنوی) :

۲۶۲ -

چرام و گل اندام (مثنوی) : ۴۳۳،

۵۰۷، تعداد اشعار اور سنہ تصنیف

۵۰۸، مآخذ ۵۰۹، زبان و بیان

۵۰۸ - ۵۱۰، ۵۱۳ -

چشتی زبور : ۴۸۶ -

بھوکا بل : ۱۵۶ -

بیاض جہل تہار : ۶۱ -

بیاض مجمع الضمین : مرتبہ کے

ہندی اشعار ۶۲ -

بیچک : ۴۲ -

بے وفا دنیا (نظم) : ۴۸۳ -



پارلیمنٹ آف فاؤلز : ۴۴۶ -

پاکستان انگریزوں کے (لاہور) : ح

۶۰۲ -

پران : ۵ -

پرث لیلہ (مثنوی) : ۱۶۲، ۳۸۹،

۳۹۶، تعداد اشعار اور موضوع

۳۹۶ - ۳۹۷، سنہ تصنیف ۳۹۸،

۴۰۰، پنجابی زبان کے اثرات

۶۰۷، ۶۲۷ -

پشتو انگریزی لغت : ۷۰۱ -

پنج گنج : ح ۱۷۷ -

پنجاب میں اردو : (از حافظ محمود

شیرانی) : ۸، ح ۲۳ ح ۳۰،

ح ۳۸ ح ۴۶ ح ۴۷ ح ۴۸،

ح ۸۲ ح ۵۹۳ ح ۵۹۴ ح ۵۹۹،

ح ۶۱۶ ح ۶۲۴ - ح ۶۲۵،

ح ۶۲۸ ح ۶۳۹ ح ۶۵۸،

ح ۶۷۳ -

پنجاب میں اردو (از قاضی فضل حق) :

ح ۶۲۸ ح ۶۶۶ -

پنجاب میں اردو (ہد اکرام چغتائی) :

ح ۵۹۸ ح ۶۳۴ -

- ۱۔ پنجاب یونیورسٹی کینٹون ۱۹۰۹ء -  
 ۱۹۱۰ء : ح ۵۹۸ -  
 پنجابی ادب و تاریخ : ح ۶۱۲ -  
 پندنامہ (مثنوی) : مآخذ و وجہ تالیف  
 اور زبان و بیان ۵۱۲ -  
 بھولین (مثنوی) : ۲۸۹ ، ۲۸۱ ، ۲۸۶ ،  
 ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۵ ،  
 ۳۲۳ ، ۳۲۲ ، سنہ تصنیف ۳۸۷ -  
 پلاٹ ۳۸۸ ، زبان و بیان ۳۸۸ -  
 ۳۹۱ ، پنجابی زبان کے اثرات  
 ۶۱۰ -  
 ایسہ اخبار لاہور : ح ۵۹۸ -

## ت

- تاج الحقائق : کسی کی تصنیف ہے ؟  
 ۳۲۳ ، عام فہم ہندی زبان میں  
 اشاعت ۳۲۵ -  
 تاریخ ادبِ اردو : جلد اول : (مرتبہ  
 عبدالقیوم) ح ۲۲۰ -  
 تاریخ ادبِ اردو : (از جمیل جالبی ،  
 جلد دوم زیر ترتیب) ، ۶۴۵ -  
 تاریخ احمدی : ۵۳۳ -  
 تاریخ اسکندری (فتح نامہ) بھول خان :  
 ح ۳۲۰ ، سنہ تصنیف ۳۴۲ ، پلاٹ  
 ۳۳۳-۳۳۴ ، مثنوی 'گلشن عشق'  
 اور 'علی نامہ' کے تقابلی مطالعہ  
 ۳۳۴ ، فن ، زبان اور بیان ۳۳۵ -  
 تاریخ ابروہ : (جلد اول) ، ح ۶۷۹ -  
 تاریخ برہان پور : ح ۴۰۲ -

- 'اردو' کا زبانِ اردو کے لیے استعمال  
 ۶۶۰ -  
 تذکرۂ ہند : ح ۲۲۹ -  
 تذکرۃ الملوک : ۱۸۵ -  
 لغتِ لہجہ (مثنوی) : ایک ہندی فقرہ  
 ۲۲۳ -  
 تلاوت الوجود : ۱۵۹ -  
 مکتبہ ہند پر اسلامی اثرات : ۱۹۰۸ ،  
 ۱۰ -  
 کمبھاتر ہمدانی (عربی) : ۳۹۸ -  
 کمبھاتر ہمدانی (دکنی) : ۵۰۳ -  
 توڑک بابری : (دیکھئے بابر نامہ) -  
 توڑک جہانگیری : اردو الفاظ ۹۱ -  
 تولد نامہ : تعداد اشعار ۱۴۲ ، کے  
 حصے 'معراج نامہ' اور 'وفات نامہ'  
 ۱۴۲ -  
 لہو کوٹش : ۶۳ -  
 ت  
 نواب المناقب : ۶۲۶ -  
 ج  
 جلوۂ خضر : ح ۵۵۱ -  
 'جسمات شاہیہ' : ح ۹۶ ، ۳۷ ، گجرات  
 زبان کا ایک شعر ۹۷ ، ح ۹۸ ،  
 ۶۰۳ -  
 جنت سنگھار (مثنوی) : ۱۹۱ ،  
 ۱۹۵ ، ۱۹۵ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ ،  
 امیر خسرو کی مثنوی 'ہشت چشت'  
 کا آزاد ترجمہ ۲۵۲ ، وجہ تصنیف

- ۵۳۸ ، ح ۶۰۳ -  
 قطعہ النصاب : (از قطب زاری) تعارف  
 ۳۸۶ ، ۳۸۶ ، ۳۸۶ -  
 قطعہ النصاب (فارسی) : (از شاہ یوسف  
 راجہ قتل) ، موضوع اور مختصر  
 حال ۳۸۵ - ۳۸۶ -  
 تذکرۃ اردو مخطوطات : (جلد اول) :  
 ح ۱۷۵ ، ح ۲۲۰ -  
 تذکرۃ اصحاب سخن (جلد اول) : ح  
 ۵۹۶ ، ۵۹۶ -  
 تذکرۃ اولیائے دکن (جلد اول) :  
 ح ۲۲۷ ، ۵۰۷ - (جلد دوم)  
 ح ۳۹۷ - (جلد سوم کا حصہ اول)  
 ح ۳۰۵ -  
 تذکرۃ بے جگر : ۶۶۸ -  
 تذکرۃ روز روشن : ح ۶۲ -  
 تذکرۃ ریختہ گوہاں : ۵۳۲ -  
 تذکرۃ شعرائے دکن : ح ۲۳۰ -  
 تذکرۃ شورش : ح ۶۴۱ -  
 تذکرۃ صبح گلشن : ۷۱ -  
 تذکرۃ گلشن سخن : ۵۳۲ -  
 تذکرۃ بحرِ شعرا یعنی تذکرۃ شعرائے  
 گجرات : ۱۳۳ -  
 تذکرۃ مخطوطاتِ اردو : ح ۳۰۵ -  
 (جلد سوم) ح ۳۰۲ ، ح ۳۲۳ -  
 تذکرۃ مسرت افزا : ۵۳۲ -  
 تذکرۃ میر حسن : ح ۱۵۳۰ ، ۵۳۲ -  
 تذکرۃ نوشاہیہ : ۶۲۶ -  
 تذکرۃ ہندی : ح ۵۳۱ ، ۵۳۶ ، لفظ

- تاریخ چنی سلطنت : ح ۹۱ -  
 تاریخ لڑ : ح ۱۵۲ ، ح ۹۰۳ -  
 تاریخ خورشید جانی : ح ۵۰۷ -  
 تاریخ داؤدی : ۵۲ -  
 تاریخ - لیلی : ۱۳۳ -  
 تاریخ شعرائے سندھ : ۶۸۲ -  
 تاریخ غریبی : ۱۳۳ -  
 تاریخ فرشتہ : ۱۳۹ ، ۱۸۵ ، ۲۸۲ ،  
 ۶۷۶ -  
 تاریخ فرشتہ (دوئم) : لوکچور ،  
 ح ۱۳۹ -  
 تاریخ فرشتہ (فارسی) : لوکچور ،  
 لکھنؤ ، ۳۳۹ -  
 تاریخ فیروز شاہی : (از ہشی سرماج  
 حنیف) ، ۵۸۶ ، ملی جلی زبان کا  
 ایک فقرہ ۶۷۷ -  
 تاریخ فیروز شاہی : (از ضیاء الدین بونی)  
 ح ۱۲۳ ، ح ۱۳۹ -  
 تاریخ قطب شاہی : ۳۹۴ -  
 تاریخ گولکنڈا : ح ۵۱۰ ، ح ۵۱۶ -  
 تاریخ معصومی (فارسی) : ۶۷۲ ،  
 ۶۷۵ -  
 تاریخ وجہانگیر : ح ۲۸۲ -  
 تاریخ وصال : ۳۶۰ -  
 مخالف لہجہ : ۶۲۶ -  
 'مقرر' دہلی (شمارہ ۲) : ح ۹۹ -  
 محمد : ۶۲۳ -  
 قطعہ الکرام (جلد اول) : ح ۹۵ ، ح  
 ۹۶ ، ۹۷ ، ح ۱۰۴ ، ح ۱۱۰ ،  
 ح ۱۱۱ ، ۱۲۰ ، ۵۲۳ -





- دامتانی امیر حمزہ (فارسی): ۲۶۷-  
 ۲۶۸-  
 داستان فتح جنگ (مثنوی): ۲۹۵-  
 ۳۹۵-  
 درد نامہ: ۸۰-  
 درۃ لادریہ: ۴۶۰-  
 دریائے عشق (مثنوی): ۲۴۴-  
 دستور الاناضل: ۱۰۳-  
 دستور العمل: ۲۸-  
 دستور عشاق: ۴۹۰، اس کا خلاصہ  
 'قصہ حسن و دل' ۴۴۴، اشاعت  
 از لیونک اینڈ کمپنی لندن ۱۹۲۶ع  
 ح ۴۴۶، ۴۴۷-  
 دستور عشاق (از گران عیال): ۴۴۴-  
 دکن میں اردو: ح ۲۲۵، ح ۴۸۹  
 ح ۴۹۳، ح ۵۰۷، ح ۵۰۸-  
 دکنی ادب کی تاریخ: ح ۲۵۲  
 ح ۴۷۰-  
 دیبک پتنگ (مثنوی): ح ۴۷۴-  
 دیوان حسن دول: ح ۲۸۰، ح ۲۹۶-  
 دیوان خسرو و نصالدین فارسی: ۲۳۵-  
 دیوان داؤد (میں فردیات لیلیا):  
 ۵۶۵-  
 دیوان محل مرست: ۶۹۲-  
 دیوان شاکر (فارسی): میں اردو کلام  
 ۶۶۵-۶۶۶  
 دیوان شاہ راجو قتال (فارسی):  
 ح ۴۸۵

- دیوان عبدالرحمن بابا: ح ۷۰۵-  
 دیوان عزیزاقت دکنی: ح ۶۳۲-  
 دیوان غنیمت (فارسی): ۶۳۱-  
 دیوان مسعود سعد سلمان (فارسی):  
 ۶۱۵، ۶۲۴-  
 دیوان قلی: ۲۲۹-  
 دیوان شاہ قاسم: ۵۸۳، مشمولات  
 ۵۸۴، صنعت ایام کا عام اشتہار  
 ۵۸۴، زبان ۵۸۴-  
 دیوان قاسم علی خان: ۷۰۶-  
 دیوان میر عجمدی مالی دہلوی:  
 ح ۶۶۱-  
 دیوان قاضی محمود دریائی: ۱۱۲،  
 ہندی روایت، کلام کی ترمیم  
 ۱۱۲-۱۱۳-  
 دیوان مراد شاہ لاہوری: ۶۳۶،  
 ۶۵۹-  
 دیوان ملیحی: ۲۳۷-  
 دیوان نالب (عبد حسن ابراہوی):  
 ۷۱۱-  
 دیوان نصرتی: ح ۳۳۰، ۳۳۱،  
 ح ۳۴۷-  
 دیوان وجہ: ح ۴۳۲، ۴۳۳-  
 دیوان ولی: ۵۳۱، ۵۳۶، غزل  
 ولی سے چلے ۵۴۰-۵۴۱، ۵۶۳-  
 دیوان ولی: (قلی، غزلوں، پنجاب  
 پبلک لائبریری لاہور) ح ۶۳۲-  
 دیوان ولی: (قلی، غزلوں، جامع مسجد  
 بمبئی) ۵۳۵-

- دیوان ولی: (مکتوبہ ثناء اللہ) ۵۳۲،  
 ۵۳۸-  
 دیوان ولی: (مکتوبہ سید محمد قلی)  
 ۵۳۲-۵۳۳-  
 دیوان ولی: (مضمون از محمد اکرام  
 چغتائی) ح ۶۳۲-  
 دیوان ہاشمی: تعارف ۳۶۳،  
 تعداد غزلیات ۳۶۳، غزلوں کی  
 خصوصیت ۳۶۴، مصنف کا محبوب  
 ۳۶۴-۳۶۶، شاعر کا احساس  
 رنگ و بو ۳۶۶-۳۶۷، زبان و  
 بیان ۳۶۶-۳۶۷-  
 دیوان ہندی مسعود سعد سلمان (ناہید):  
 ۵۹۶، ۶۱۳-  
 دیوان زادہ شاہ حاتم: ۵۹۹-  
 دیوان رانی و خضر خان (مثنوی): ۲۴-  
 ذ  
 ذخیرۃ الخوانین: ۵۸۶، میں قدیم  
 اردو کے چند الفاظ ۶۷۷-۶۷۸-  
 ذ  
 راک درین و رقص ہندی: ۷۱-  
 رسالہ امام غزالی: ۵۰۳-  
 رسالہ نصرت: ۶۹۹-  
 رسالہ شاہ عبد اللطیف (منظوم):  
 ح ۶۸۳-  
 رسالہ عبدالواحد: ۷۲۹، ۷۷۷-  
 رسالہ عشقہ: ۶۹۹-

- رسالہ قریب: ۳۹۷-  
 رسالہ محمود خوش دہان: ح ۳۸۰-  
 رسالہ وجودیہ: (از ابن الدین اعلیٰ):  
 ۱۹۷-  
 رسالہ وجودیہ: (از شاہ برہان الدین  
 جام): ایک نثری تصنیف ۲۰۳،  
 ۲۱۰، اردو کی تاحال معلوم اولین  
 تصنیف ۲۱۰، موضوع ۲۱۲ اور  
 'کلمۃ العنالی' کے اسلوب کا فرق  
 ۲۱۳-  
 رشد نامہ: ۴۰-  
 رضوان شاہ و روح افزا (مثنوی):  
 تعداد اشعار اور سند تصنیف  
 ۵۱۴، پلاٹ ۵۱۴، زبان و بیان  
 ۵۱۴، مثنوی کے عنوانات پہلی بار  
 نثر میں: ۵۱۵-  
 رقعات عالمگیری: ۷۰-  
 رگ وید: ۶-  
 رمزالمعانی (پنجابی مثنوی): ایک  
 عالمانہ مثنوی ۶۴۹-  
 رسوۃ السالکین (مثنوی): ۴۰۸، اس کا  
 مصنف؟ ح ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۶-  
 روح الارواح: ۵۰۳، ۵۰۴-  
 روضۃ الاولیا: ح ۴۲۳-  
 روضۃ الشہداء: ۱۷۷، ۴۲۲-  
 رومن ڈی لا روز: ۴۴۶، ۴۴۷-  
 ریاض القضا: ۶۶۸-  
 ریاض غوثیہ: ۴۷۳-  
 ریختہ پیسی: ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵-  
 ریختہ ہراج: ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵-

ایضاً فتح : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ز

زنجیر شاه جهانی (فارسی) : ہندوستانی  
(ہان میں گرجہ - ۷۰)

س

سب رس : ۲۸ ، ۱۸۹ ، ۳۸۸ ،  
۲۹۰ ، گولکنڈا کی چلی ٹری

تصنیف : ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ح ۴۰۵ ،

۳۳۲ ، ۳۳۳ ، سند تصنیف : ۴۳۴ ،

اُردو میں ادبی اثر کا پہلا نمونہ

۴۴۷ ، سبب تالیف : ۴۴۴-۴۴۴ ،

ماخذ اور قبول عام : ۴۴۵-۴۴۵ ،

ایک عالمگیر تصور سے تعلق : ۴۴۶-۴۴۶ ،

۴۴۸ ، پلاٹ : ۴۴۸-۴۴۶ ، تنقید

و تبصرہ : ۴۵۶-۴۴۸ ، ۴۶۵ ،

۴۷۱ ، ۴۸۷ ، دو قابل ذکر اسور

۴۹۶ ، ۴۹۹ ، ۵۰۲ ، ۵۰۵ ،

۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۸۹ ، میں پنجابی

زبان کے اثرات : ۶۰۹ -

سب رس کے ماخذ اور مبالغہ : ح

۴۴۵ ، ح ۴۴۶ ، ح ۴۴۷ ، ح

۴۴۸ -

ست پنتھی رسائل : ۹۳ -

ستی مینا و لورچہ رائے (بنگلہ) :

۳۷۵ -

سخن شعرا : ۵۳۲ ، ۶۶۸ -

مداہم چندر شہنا نوشتار : ۷۰ -

مراجی : ۶۲۵ -

مرشد میں اُردو : ح ۶۹۹ -

مرد و گرم زمانہ (فارسی تصنیف) :

۶۰ -

سرمہ (نظم) : ۴۸۳ -

مرد آزاد : ح ۵۳۸ -

سی پنتھی (پنجابی مثنوی) : ۶۱۳ -

سکھ المین (مثنوی) : ۲۳۱ ، ۳۰۵ -

سکھ سہیل (گیت) : عارفانہ خیالات

۲۰۴ - ۲۰۵ ، ۲۲۷ -

سلامان و اہمال (مثنوی) : عبدالرحمان

جامی کے کُرد کے لہجے اور خوب

۶۰ چشتی کی حکایت شیخ چلی میں

مائلت : ۱۲۳ ، ۴۴۶ -

سند میں اُردو شاعری : ح ۶۸۵ ،

ح ۶۹۰ -

سنگ میل پشاور (ماہنامہ) : مرشد نمبر :

ح ۷۰۳ -

مول اینڈ مٹری گزٹ لاہور : ح ۵۹۸ -

سہ تر ظہوری : ۱۸۵ ، ۲۱۸ -

سیر الاولیا : ح ۲۶ -

سیر العارفین : ۵۲ -

سیر چاندنی (نظم) : ۴۸۳ -

سیر ہدی : ۱۶۰ -

سبب الملوک و بدیع الجبال (مثنوی

از خواصی) : ۶۷ ، ۲۳۳ ، ۲۴۲ ،

۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ،

۳۹۰ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، سند تصنیف

۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ماخذ : ۴۷۷ -

بیت و ترتیب : ۴۷۸ ، خصوصیات

۴۷۹ ، تنقید و تبصرہ : ۴۷۹ -

زبان : ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ،

۵۰۷ ، ۵۸۹ ، ۶۳۰ -

سبب الملوک : (پنجابی مثنوی از خالق

۶۳۹ -

ش

شہ جو رسالو : (مرتبہ قاضی ابراہیم)

اُردو اور سندھی کے مشترک

الفاظ : ۶۸۲ - ۶۸۳ ، الحاقی کلام

۶۸۳ -

شہ جو رسالو : (مرتبہ لرسب) : ح ۶۸۳ -

شہ جہان نامہ : ۷۰ -

شہ حاتم - حالات و کلام : ح ۵۵۹ -

شہ نامہ فردوسی : ۲۶۵ ، ۲۶۷ ،

۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ -

۳۶۰ -

شب برات (نظم) : ۴۸۳ -

شہستان خیال : ۴۴۴ -

شرح بوستان : ۷۰ ، ۶۳۹ -

شرح تاج العقائق : ۴۴۴ -

شرح تمہیدات ہمدانی : (از میراں جی

حسین خدا کا) : ۱۹۷ ، ۴۹۷ ، ماخذ

۴۹۸ - ۴۹۹ ، موضوع : ۴۹۹ ،

زبان و بیان : ۵۰۰ - ۵۰۱ -

شرح تمہیدات ہمدانی ، فارسی : (از

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز)

۴۹۹ ، ۴۹۱ ، ۴۹۳ ، ۴۹۹ ،

۵۰۰ -

شرح جام جہان نامہ : ۱۲۰ -

شرح غلبۃ الہیان : ۲۲۹ -

شرح زیلطا : ۷۰ ، ۲۳۹ -

شرح شہستان خیال (لری) : ۴۴۴ -

شرح گلشن راز : ۲۲۹ -

شرح نہایت الانس جاسی : ۲۲۹ -

شرف نامہ احمد منبری : ۶۱۵ -

شعر النجم ، حصہ دوم : ح ۲۵۵ -

شعر الہند ، حصہ اول : ح ۵۵۳ -

شکستہ تی : ۴۸۱ -

شمالی الاقلیہ : (از میراں یحویہ) : ۱۹۷ ،

۱۹۹ ، ۲۹۹ ، ح ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ماخذ

۵۰۲ ، زبان و بیان : ۵۰۲ - ۵۰۵ -

شمالی الاقلیہ ، فارسی : (از رکن

عبد الدین دبیر مثنوی) : ۵۰۱ -

شمس بلذغہ : ۵۳۱ -

شوق انزا (دیوان میر محمود صابر) :

۶۸۷ -

شہادت التحقیق : ح ۱۶۷ ، تعداد

اشعار : ۱۷۱ ، موضوع : ۱۷۱ -

۱۷۲ ، ۱۷۳ -

شہر آشوب ، فارسی : ۵۱۶ -

شہر غزل : ح ۶۱۸ ، ح ۶۲۵ -

شب برات کیلندر : ۶۳ -

ص

صباح : ۲۹ -

صحیفہ لاہور : ح ۳۳۰ -

صفا المرتکب : ۶۴۹ -





قصیدہ مناز : قوت بیان کا شاہ کار

- ۳۴۶

قصیدہ منقبت حضرت علیؑ و دوازده

ابام : ۳۲۶ - ۳۲۷

قصیدہ لغتہ : ۳۲۳ - ۳۲۴

قطب مشتری (شعری) : ۱۳۱

۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱

۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵

سند تصنیف ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۴۸ ، ۳۴۹

۳۴۵ ، اصل واقعے کے اشراق اور

اضافہ ۳۴۶-۳۴۷ ، عام داستان

عناصر ۳۴۸ ، پلاٹ ۳۴۸-۳۴۹

زبان و بیان اور فن ۳۴۹-۳۵۰

۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴

۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸

۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲

۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶

۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰

۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴

۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸

۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲

۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶

۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰

۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴

۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸

۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲

۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶

۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰

۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴

۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸

۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲

۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶

۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰

۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴

۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸

۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲

۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶

۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۰

۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴

۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸

۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲

۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶

۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰

۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴

۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۸

۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲

۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶

۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰

۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴

۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸

۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲

۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶

۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰

۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۴

۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸

۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲

۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶

۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰

۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴

۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸

۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲

۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶

۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰

۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴

۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۸

۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲

۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶

۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰

۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴

۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸

۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲

۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶

۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰

۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۵۹۴

۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸

۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲

۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶

۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۰

۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴

۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸

۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲

۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶

۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰

۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ، ۶۳۴

۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸

۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲

۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶

۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰

۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۴

۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸

۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲

۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶

۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰

۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴

۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸

۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲

۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶

۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰

۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴

۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸

۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲

۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶

۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰

۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴

۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸

۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲

۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶

۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰

۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴

۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸

۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲

۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶

۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰

۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳ ، ۷۵۴

۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸

۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲

۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶

۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰

۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴

۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸

۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲

۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶

۷۸۷ ، ۷۸۸ ، ۷۸۹ ، ۷۹۰

۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴

۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ، ۷۹۸

۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲

۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶

۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰

۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴

۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸

۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲

۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶

۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰

۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۴

۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸

۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲

۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶

۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰

۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴

۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸

۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲

۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶

۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰

۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۴

۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸

۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲

۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶

۸۸۷ ، ۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰

۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴

۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ، ۸۹۸

۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲

۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶

۹۰۷ ، ۹۰۸ ، ۹۰۹ ، ۹۱۰

۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳ ، ۹۱۴

۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸

۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲

۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶

۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰

۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۴

۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸

۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲

۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶

۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰

۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ ، ۹۵۴

۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۵۸

۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲

۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶

۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰

۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴

۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸

۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱ ، ۹۸۲

۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶

۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰

۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۴

۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸

۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲

۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶

۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰

۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۴

۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸

۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲

- کلیات علی عادل شاہ نانی : ۱۸۵ -  
 کلیاتِ خواصی : ۳۷۳ ح ۳۷۷ -  
 کلیاتِ محمد علی قطب شاہ : ۳۸۵ -  
 ۳۸۹ ، میں مترہ تخلص ۳۱۱ -  
 ۳۱۲ ، مختلف تقریبات اور رسومات  
 پر نظمیں ۳۱۱ ، انعامِ سخن ۳۱۳ ،  
 بیاریوں پر منظومات ۳۱۵ ،  
 منظومات کی دو دالروں میں تقسیم  
 ۳۱۵-۳۱۶ ، فارسی اوزان و  
 بحر ۳۲۱ ، خیالات اور جذبات پر  
 فارسی کا اثر ۳۲۱ ، مشنری پر دو  
 نظمیں ۳۳۶ ، ۵۸۹ -  
 کلیاتِ ولی : پنجابی الفاظ ۶۱۰ -  
 کلیہ و دمنہ : ۳۶۶ -  
 کنز الرحمة (فارسی مثنوی) : ۶۶۶ -  
 کیفیت : ۵۹۶ ح ۵۹۹ ، ۶۱۰ ح ۶۱۳ -

## ک

- کثرو کرتہ اور اردو : ۳۰ ، ۳۲ ،  
 ۳۷ ، ۴۳ -  
 کثرو کرتہ صاحب : ۳۷ ، عربی  
 اور فارسی الفاظ کا استعمال ۳۸ ،  
 بارہ ماہ ۶۳ و ۶۳۰ ، ۹۲ ،  
 ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۶۱۵ ، ۶۱۷ ،  
 ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۸۱ -  
 گفتار امین الدین اعلیٰ (مجموعہ نظم  
 و نثر) : موضوع ، بحر اور زبان و  
 بیان ۳۰۹ ، مسجع اور مثنوی  
 عبارت ۳۱۶ -

کل بکاولی : ۶۶۹ -

کلی عجائب : ح ۵۸۵ -

گلدستہ بیجاپور : ۲۳۵ ، ۲۳۷ -

گلدستہ صلحائے حورث : ح ۲۲۸ ،  
 ۲۲۹ -

گزار شاہ مراد : ح ۶۳۶ -

گزار عشق (مثنوی) : ح ۳۷۷ -

۵۲۳ ح ۵۲۴ ، ۵۳۰ ح ۵۳۱ -

گزار لسم (مثنوی) : ۴۴۷ -

گشن عشق : ۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۲۳ ،

۳۳۰ ، وجہ تصنیف ۳۳۱ ،

منویر اور مائی کی داستان ۳۳۱ ،

اصل داستان میں رد و بدل ۳۳۲ ،

پلاٹ ۳۳۵-۳۳۶ ، زبان و بیان

اور فن ۳۳۵-۳۳۶ ، عنوانات

میں ایک خاص اہتمام ۳۳۶ ،

۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ،

۳۶۸ ، ۳۷۳ ، ۵۲۳ -

گشن گفتار : ۵۳۲ ، ۵۳۳ -

گشن بند : ۵۳۲ -

گنج الاسرار : ۶۲۶ ، اردو ادب میں

اہمیت ۶۲۷ ، زبان و بیان ۶۲۷ -

گنجِ غنی : ۱۹۷ -

## ل

لازم المبتدی : ۱۷۳ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ،

۶۰۵ ، ۶۰۶ -

لیاب الالباب : ۲۳ ، ۶۱۴ -

لغات لطیفی : ۶۸۲ -

لواغ جاسی : ۵۰۳ -

مثنوی عشقہ : ۳۵۴ ، پلاٹ ۳۵۶ -

۳۵۸ ، زبان و بیان ۳۵۸ -

۳۵۹ -

مثنوی قدری : دس یزار اشعار پر

مشتمل ایک اردو مثنوی ۵۱۳ ،

زبان و بیان ۵۱۳ -

مثنوی مولانا روم : ۳۶۰ ، ۵۳۶ -

مجلد مکتبہ حیدرآباد دکن : ح ۱۶۰ -

مجموعہ نفز : ح ۵۳۲ ، ح ۵۵۹ -

محب نامہ (نظم) : ۳۰۸ ، موضوع

۳۱۱ ، اردو میں فارسی بحر کا پہلی

سرلیک استعمال ۳۱۲ -

محبوب الزمن (جلد دوم) : ح ۲۲۹ -

محبوب ذی السن ، تذکرۃ اولیائے

دکن : ح ۳۸۵ -

محرمانہ : ۸۰ -

محمد نامہ : ۲۳۳ ، ۲۷۶ -

محزون لاہور (ماہنامہ) : ح ۵۹۸ -

محزون شعرا : ۵۳۲ -

محزون عشق (مثنوی) : ۵۳۸ -

محزون نکات : ح ۵۹ ، ح ۵۳۰ ،

۵۳۲ ، ۵۳۵ ، ح ۵۶۰ ، ح ۵۶۱ -

۵۶۲ -

مغنی در نعمت و منہج سہلی جونپوری :

مشمولات ۳۵۴ - ۳۵۵ ، زبان و

بیان ۳۵۵ -

مرآۃ احمدی (جلد اول) : ۱۳ ، ح

۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ -

مرآۃ سکندری : ح ۹۰ ، ح ۹۷ ،

۶۸ ، ح ۱۰۳ ، ح ۶۰۲ ، ۶۲۶ -

لیلیٰ مجنون (مثنوی از شیخ احمد

گجراتی) : ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۲۳۷ ،

۲۵۰ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ،

صرف الہامی صفحت ، بقہ حصہ

ناپید ۳۲۲ ، عدمِ مقبولیت کے

اسباب ۳۲۳ ، مثنوی یوسف

زلیخا سے تقابلی مطالعہ ۳۲۵ -

۳۲۸ ، زبان و بیان ۳۳۰ ، ۳۹۰ ،

زبان پر پنجابی زبان کے اثرات

۶۰۸ -

لیلیٰ مجنون : (مثنوی از محمد بن احمد

عاجز) : ۲۳۷ ، ماخذ ۲۳۹ ، پلاٹ

میں رد و بدل ۲۵۰ ، باقی اور

احمد گجراتی کے پلاٹ سے اثبات

اور انحراف ۲۵۰ ، زبان و بیان

۲۵۱ -

## م

مائر الکرام : ۸۳ -

ما سریدان (فارسی ترجیع بند) : ۶۵۹ -

ماہیان : ۳۱ -

ماہ پیکر (مثنوی) : ۳۹۲-۳۹۳ -

مائل دہلوی کا ایک تاریخی قطعہ :

ح ۶۶۱ -

مئل خالقی باری : ۳۳ ، ۵۳ ، فارسی

الفاظ اور ان کے اردو مترادفات

۵۵ -

مشائتِ قطرب : ۲۹ -

مثنوی شاہ برہان الدین جامی : ۳۰۱ -

- مرآة العشر (مثنوی) : ۵۳۶ -  
 ۵۳۷ ج ۱، ۵۵۹، موضوع : ۵۶۱،  
 عنوانات : ۵۶۲، زبان و بیان اور  
 ہیئت : ۵۶۲ -  
 مراد العاشقین (مثنوی) : ۶۵۹ -  
 مراد المصیین (مثنوی) : ۶۳۶،  
 ۶۵۹، قصہ چہار درویش منظوم  
 ۶۶۲، مختصر حال : ۶۶۲، زبان و  
 بیان : ۶۶۲ - ۶۶۵ -  
 مرزا صاحبان (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -  
 مرقدہ نامہ : ۹۲ -  
 مسائل ہندی : ۸۰ -  
 مطبوع الصبیان : ۳۱، ۳۲، ۳۳ -  
 معاصر، ہفتہ (ماہنامہ) : ج ۳۰ -  
 معجزۃ ناطقہ (مثنوی) : ۵۱۰ -  
 معراج العاشقین : ۱۵۹، ۱۶۰،  
 ۲۱۰، مصنف (؟) : ۳۱۵ - ۳۱۶ -  
 معراج العاشقین کا مصنف : ج ۱۵۹،  
 ج ۳۰۹ -  
 معراج نامہ : (از سید ہلال) مقبولیت  
 ۴۹۳، زبان و بیان : ۴۹۳ - ۴۹۴،  
 ضعیف روایات : ۴۹۴ -  
 معراج نامہ : (از شاہ کمال) : ۴۹۲ -  
 معراج نامہ : (از غفار) : ۵۱۱ -  
 معراج نامہ : (از معظم) : ۴۹۳،  
 خصوصیت : زبان اور بیان : ۴۹۳ -  
 معراج نامہ : (اربابی) : ۳۵۳، انداز  
 بیان : ۳۵۵ -  
 معرفت السلوک : فارسی : ج ۳۰۶ -

- مغز مرغوب : ج ۱۶۷، ۱۷۲ -  
 ۱۷۳ -  
 مفتاح التوحید : (مثنوی خوب ترنگ کے  
 بعض مشکل اشعار کی شرح) : ۱۲۲ -  
 مفتوح القلوب : ۲۶ -  
 مقالات الشعرا : (مثنوی کے فارسی شعرا  
 کا تذکرہ) : ج ۶۸۱، ۶۸۵، ۶۹۰ -  
 مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد  
 اول : ج ۱۱، ج ۲۳، ج ۲۴،  
 ج ۲۵، ج ۲۶، ج ۲۸، ج ۲۷،  
 ج ۲۸، ج ۲۹، ج ۳۰، ج ۳۱،  
 ج ۳۲، ج ۳۳، ج ۳۴، ج ۳۵،  
 ج ۳۶، ج ۳۷، ج ۳۸، ج ۳۹،  
 ج ۴۰، ج ۴۱، ج ۴۲، ج ۴۳،  
 ج ۴۴، ج ۴۵، ج ۴۶، ج ۴۷،  
 ج ۴۸، ج ۴۹، ج ۵۰، ج ۵۱،  
 ج ۵۲، ج ۵۳، ج ۵۴، ج ۵۵،  
 ج ۵۶، ج ۵۷، ج ۵۸، ج ۵۹،  
 ج ۶۰، ج ۶۱، ج ۶۲، ج ۶۳،  
 ج ۶۴، ج ۶۵، ج ۶۶، ج ۶۷،  
 ج ۶۸، ج ۶۹، ج ۷۰، ج ۷۱،  
 ج ۷۲، ج ۷۳، ج ۷۴، ج ۷۵،  
 مقامات : ہدیہ : ۳۶۰ -  
 مقامات : حاجی بادشاہ : ۶۲۶ -  
 مقامات : حریری : ۳۶۰ -  
 مقامات : حمیلی : ۳۶۰ -  
 مکاتیب قدوسیہ : ج ۳۷، ج ۳۸،  
 مکتوبات : میان مصطفیٰ (جلد دوم) :  
 ج ۱۳۵، ۱۳۶ -  
 مکس نامہ (مثنوی) : ۶۳۶، ۶۵۹،  
 ایک اشاریہ تخلیق : ۶۶۱، ۶۶۲،  
 ملتان زبان اور اس کا اردو سے تعلق  
 ج ۶۷۱ -  
 ملفوظات حضرت سید محمد جرنپوری  
 ج ۱۳۲، ج ۱۳۷ -

- ملکہ حیات جیسی لیگم : ۳۸۳ -  
 من لکن (مثنوی) : سنہ تصنیف : ۵۲۱،  
 موضوع : ۵۲۱، ج ۵۲۲ -  
 منتخب التواریخ : ج ۱۳۳، ۱۶۹،  
 منتخب الباب : ج ۱۳۸،  
 ج ۱۸۳، ج ۱۸۴، ج ۲۲۲ -  
 منتخب دیولہا : ۵۶۷ -  
 منتخبات : جیوی حال : بیان خشک :  
 ج ۷۰۳ -  
 منظر الطیر (مثنوی) : ۳۳۶ -  
 منہات الامان (مثنوی) : ۲۰۴،  
 مولیانہ خیالات : ہندی ہجر : ۲۰۵،  
 ج ۲۰۲ -  
 منظر و مناسبات (قصہ) : ۳۲۲ -  
 موش نامہ : ایک اشاریہ تخریق : ۶۵۹،  
 ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲ -  
 موضح القرآن : ۵۰۳ -  
 مولود نامہ : (از لٹاری) سنہ تصنیف و  
 تعداد اشعار : ۵۱۱، مآخذ : زبان  
 اور بیان : ۵۱۲ -  
 مولود نامہ : (از غفار) سنہ تصنیف :  
 زبان و بیان : ۵۱۱ -  
 مؤید الفضلا : ۶۱۵ -  
 مہابھارت : ۵۱۳ -  
 مہابھارت : ۵ -  
 مہر و سہ (فارسی مثنوی) : ۳۳۱،  
 ج ۲۳۲ -  
 میزبان نامہ (مثنوی) : ۱۹۲، ۲۵۱،  
 ۲۵۳، تعداد اشعار اور

- حصے : ۲۸۷، پلاٹ : ۲۸۷، خصوصیات  
 ۲۸۷ - ۲۸۸، زبان و بیان : ۲۸۸ -  
 ۲۹۰ -  
 مہانت : ۳۷۵ -  
 مینا مثنوی (مثنوی) : ۳۸۸، ۳۹۰،  
 ۴۷۳، مآخذ و قبول : عام : ۴۷۳ -  
 ۴۷۵، پلاٹ : ۴۷۳ - ۴۷۵،  
 خصوصیات : ۴۷۳ - ۴۷۵، زبان  
 و بیان : ۴۷۳ - ۴۷۵،  
 مقبولیت : ۴۹۶ -  
 مینا نامہ (مثنوی) : ۳۸۶ -  
 مینا و لورک : ۴۹۶، زبان و بیان  
 : ۴۹۶ -  
 ن  
 نالیا غلشر : ۵ -  
 ناری نامہ : موضوع اور ہیئت : ۱۹۲،  
 ۲۰۰، زبان و بیان : ۲۰۰،  
 ۳۵۸، ۳۵۹ -  
 نام حق : ۳۱ -  
 نامہ مراد : ۹۳۶، سنہ تصنیف  
 ۶۵۹، زبان و بیان : ۶۶۰، لفظ  
 "اردو" اردو زبان کے لیے : ۶۶۰ -  
 نجات نامہ (مثنوی) : ۳۶۹، موضوع  
 ۳۷۱ - ۳۷۲، زبان و بیان  
 : ۳۷۰ -  
 نجات العاشقین : ۵۱۷، سنہ تصنیف  
 ۵۱۷، پلاٹ : ۵۱۹ - ۵۲۰،  
 زبان : ۵۲۰ -  
 نصاب الصبیان : ۲۹ -

لصرق : ح ۳۳۴ -

لغات حیات : ۱۶۲ -

لغزش سبائی : ح ۳۸ ، ح ۶۷۳

ح ۶۷۵ -

نکات الشعراء : ح ۲۸ ، ح ۵۳۱

ح ۵۶۲ ، ح ۶۳۱ -

نکتہ واحد : (ہندی دوہروں کی بحر میں)

ایک نظم) موضوع ۲۰۶ -

نوادیر الالفاظ : ۷۷ ، ۷۸ ، غرائب

الصفات کی تالیف کا مقصد ۶۳۹

لفظ 'اردو' کا اردو زبان کے معنی

میں استعمال ۶۶۱ -

نوائے ادب (۷۷ مایہ) : ح ۱۳۱ -

نور اللغات : ح ۳۶۰ -

نوسرہار : ۱۵۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ،

زبان و بیان ۱۷۷ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ -

لوہرڑ مرصع : لفظ 'اردو' کا اردو

زبان کے معنی میں استعمال ۶۶۰ -

لہ سپر (مثنوی) : ۳۲ -

نبرنگ عشق : (فارسی مثنوی) : ۶۳۱ -

## و

واحد ہاری : ۳۳ ، ۱۷۳ ، ذریعہ

اظہار ۱۷۷ ، زبان ۱۷۶ ، ۶۰۵ -

واقعات مملکت یجاہور ، جلد اول :

ح ۱۸۴ ، ح ۲۳۸ - جلد دوم :

ح ۱۰۰ ، ح ۳۰۸ - جلد سوم :

ح ۱۵۲ -

وجودید : ۲۰۸ ، معراج العاشقین سے

مماثلت ۳۱۳ ، موضوع ، زبان اور

بیان ۳۱۵ -

وصال العاشقین (مثنوی) : ۳۳۵ ،

سنہ تصنیف ۵۱۷ ، مآخذ ۵۱۸ ،

زبان و بیان میں نیا ۵۱۹ -

وصیت الہادی : موضوع ۲۰۳ ، پشت

زبان اور بیان ۲۰۴ -

وفات نامہ : (از عالم گجراتی) ۱۳۷ ،

۱۳۸ -

وفات نامہ : (از عبد اللطیف) ۲۹۱ ،

موضوع ۲۹۲ ، مآخذ ۲۹۳ ،

زبان و بیان ۲۹۴ -

وقائع احمد بیگ : ۲۱۳ -

وکرانور واسیا : ۵ -

ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات :

ح ۵۲۹ -

ولی کا سالہ وفات : ح ۵۳۵ -

ولی کے سنہ وفات کی تحقیق : ح ۵۳۵ -

ولی گجراتی : ۵۳۲ ، ح ۵۳۳ ،

ح ۵۳۴ ، ح ۵۳۵ -

وید : ۹۲ -

## ■

ہدایات الہندی (مثنوی) : موضوع ،

زبان اور بیان ۵۱۲ -

ہستری اینڈ کلچر آف دی انڈین پپل :

جلد دوم ۵ ، جلد چہارم ۶ ،

جلد ہجیم ۷ -

ہشت چہشت : (مثنوی از امیر خسرو)

۲۳۴ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ،

۲۵۸ ، ۵۰۹ -

ہے تقابلی مطالعہ ۳۳۱ ، ۳۳۵ ،

۳۹۰ ، پنجابی اثرات ۶۰۸ -

یوسف زلیخا (مثنوی از امین گجراتی) :

تعداد اشعار ۱۳۹ ، سنہ تصنیف

۱۳۹ ، فارسی سے اردو ترجموں کا

دور ۱۳۰ ، پلاٹ ۱۳۱-۱۳۰ ،

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۳۵۹ ، ۵۸۹ -

یوسف زلیخا (مثنوی از ملک خوشنود) :

۱۹۳ ، ۲۵۲ -

یوسف زلیخا (مثنوی از محمد بن احمد

ہاجز) : ۲۳۲ ، ۲۳۶ ، احمد گجراتی

کی مثنوی سے تقابلی مطالعہ ۲۳۷ -

۲۳۸ -

یوسف زلیخا (مثنوی ہاشمی یجاہوری) :

۱۹۱ ، ۱۹۶ ، ۳۳۷ ، ۳۵۳ ،

۳۵۶ ، تعداد اشعار و سنہ تصنیف

۳۵۹ ، مآخذ ۳۵۹ ، زبان و بیان

۳۶۰-۳۶۳ ، مصنف کا معیار شاعری

۳۶۰ ، عشق ہاشمی کا محبوب موضوع

۳۶۱-۳۶۲ ، ۳۶۸ ، ۵۶۲ -

یوسف زلیخا (پنجابی مثنوی از 'سط'

برخوردار) : ۶۱۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از 'ستلا

جاسی) : ۳۲۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از امیر

خسرو) : ۲۵۲ -

یوسف زلیخا (فارسی مثنوی از نظامی) :

۲۳۷ -

ہشت چہشت : (از باقر آگہ) ۴۹۲ -

ہشت القلم : ح ۲۷ -

ہشت پیکر (مثنوی) : ۵۰۹ ، ۵۱۰ -

ہشت منظر (مثنوی) : ۵۹ -

ہندوستان عربوں کی نظر میں : ح ۸۸ ،

ح ۸۹ ، ح ۶۷۵ ، ح ۶۷۶ -

ہندوستانی (کماہر) : ح ۲۲۶ -

ہندی ادب کی تاریخ : ۷ ، ۸ ، ۹ ،

ح ۶۰۰ -

پیر : (پنجابی مثنوی از احمد گوہر)

۶۱۳ -

پیر وارث شاہ (مثنوی) : ۶۱۳ ،

۶۲۶ ، ۶۵۱ ، سنہ تصنیف ۶۵۶ ،

اردو اور پنجابی کے مشترک الفاظ

۶۵۷ -

## ی

یورپ میں دکھنی خطوطات : ح ۲۶۲ -

یوسف گانی (مثنوی از محمد فتح بلخی) :

موضوع اور زبان و بیان ۱۳۳ -

یوسف زلیخا : (مثنوی از شیخ احمد

گجراتی) ۱۳۳ ، ۱۳۹ ، ۲۳۸ ،

۳۳۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۱ ،

تعداد اشعار ۴۲۲ ، سنہ تصنیف

۴۲۳ ، علمی مقبولیت کے اسباب

۴۲۴-۴۲۵ ، مثنوی لہلہا مجوں

سے اس کا مقابلہ ۴۲۵-۴۲۸ ،

زبان و بیان ۴۲۸ ، کلم راؤ پدم راؤ



## ۲۔ اشخاص

الف

- آبرو، شاہ مبارک : ۱۶۷، ۳۶۶  
 ۴۶۶، ۵۳۶، ۵۵۹، ۵۶۵  
 ۵۸۳، ۵۸۹، ۶۸۶، ۶۸۷  
 - ۶۹۴  
 آلفی، خواجہ حیدر علی : ۵۵۵  
 - ۵۷۳، ۵۷۴  
 آدم<sup>۳</sup> (حضرت) : ۴۴  
 آرزو، سراج الدین علی خان : ۷۷  
 ۵۸۳، ۶۳۹، ۶۶۱  
 آرزو لکھنوی : ۶۵۵  
 آزاد، کلبر اللہ / محمد فاضل : ۵۵۹  
 - ۵۶۰، ۵۶۲  
 آزاد، مولانا محمد حسین : ۳۱، ۵۸۷  
 - ۶۲۱، ۶۲۲  
 آزاد بلگرامی، غلام علی : ۵۸۳  
 - ۶۸۱  
 آصف : ۲۸۹  
 آگہ، محمد باقر : ۲۴۴، ۳۷۷، ۴۹۳  
 دکنی زبان پر اعتراض کا جواب  
 ۵۲۷، اپنی زبان پر دکنی اثرات کا  
 جواب ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۸۹  
 آبی (ایک لڑکی شاعر) : ۴۴۴

- ابراہیم<sup>۳</sup> (حضرت) : ۱۷۷، ۵۰۴  
 ابراہیم عادل شاہ : ۱۸۴، ۱۸۵  
 - ۳۸۵  
 ابراہیم عادل شاہ ثانی، جگت کشرو :  
 ۴۱، ۹۲، ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۶۲ -  
 ۱۶۳، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۸۵، ۱۸۸  
 ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۱۴  
 ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸  
 ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۳، ۲۲۹  
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۶  
 ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۸۳، ۳۱۴  
 ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۸۳  
 ۳۸۵، ۳۱۲، ۳۲۴، ۳۲۸  
 - ۴۶۶، ۴۷۰، ۵۸۸  
 ابراہیم علی عادل شاہ ثانی : ۶۵۵  
 ابراہیم قطب شاہ : ۲۸۱، ۲۸۲  
 ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۴  
 ۴۱۰، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۶۶  
 ابراہیم لودھی : ۵۰، ۵۱، ۵۲  
 - ۶۵۷  
 ابراہیم مظلوم جی (شیخ) : ۳۹۶  
 - ۳۹۷، ۳۹۸  
 ابراہیمی (حاجی) : ۳۸۳

- ابصار علی شاہ ابن سید اکبر علی شاہ  
 قادری (سید) : ۴۳۵  
 ابن حسام : ۲۹۵  
 ابن خاتون، شمس الدین محمد : ۳۸۴  
 - ۴۷۱  
 ابن لسانی : ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۸۴  
 ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱  
 ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۷، ۴۳۳  
 ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۱  
 فارسی کے دو بنیادی اصول  
 ۴۹۲، ۵۱۵، ۵۲۳، ۶۱۰ -  
 ابوالحسن (سلطان محمد عادل شاہ کا  
 ایک امیر) : ۴۳۹  
 ابوالحسن ابن عبدالرحمان قریشی  
 الاحمدی : ۱۱۴، ۱۱۵ -  
 ابوالحسن قلنا شاہ : ۵۰۵، ۵۰۶  
 ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰  
 ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۲۵ -  
 ابوالحسن قادری (شاہ) : ۲۴۱  
 - ۳۰۵، ۳۸۵  
 ابوالفرج : ۲۳  
 ابوالفضل (سید) : ۶۷۹  
 ابوالقاسم (سید) : ۶۷۹  
 ابوالحمالی، سید (ہم عصر ولی) : ۵۳۰  
 ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۵۶، ۶۷۹ -  
 ابوالحمالی، شاہ (ہم عصر نصرت) :  
 ۳۲۲، ۳۳۱ -  
 ابوالحسن : ۲۶۷، ۲۶۸  
 ابو سید : ۱۳۸

- ابو شعبہ : ۵۱۳ -  
 ابو علی محمد قطرب النعوی : ۲۹  
 ابو نصر اسماعیل بن حامد الجبریدی :  
 - ۲۹  
 ابو نصر فرابی : ۲۹ -  
 اچھے چند بھٹاگر پسر دق چند : ۳۳  
 - ۵۶، ۵۴  
 احمد شاہ ولی پٹنی : ۱۶۲، ۲۶۶  
 - ۶۰۵  
 احمد عبدالعزیز ودولوی (شیخ) : ۴۱  
 احمد کبیر حیات قلندر (شیخ) : ۱۵۱  
 - ۲۲۷  
 احمد گجراتی (شیخ) : ۱۳۳، ۱۳۹  
 ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۹  
 ۲۳۸، ۲۵۹، ۳۸۴، ۳۸۹  
 ۳۲۲، علمی استعداد ۴۲۴  
 تصانیف ۴۲۳، گولکنڈا میں علم  
 مقبولیت کے اسباب ۴۲۴، غزلیات  
 ۴۲۹-۴۳۰، اردو ادب میں مقام  
 ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۹۰  
 - ۶۰۸  
 احمد گوچر : ۶۱۳ -  
 اختر، میر اکبر علی : ۶۶۸ -  
 اختر جوناگڑھی، قاضی احمد میاں :  
 - ۵۲۹  
 اشکر حیدر آبادی، میرزا قاسم علی  
 یک : ۲۴۵  
 اخلاص خان : ۲۳۹

- ارجن : ۶۴۳ -  
 ارسطو : ۳۱۶ -  
 اسپرنگر : ۶۱۵ -  
 اسپنر : ۵۵۲ -  
 استاد عالم : (دیکھیے علی عادل شاہ ثانی) -  
 اسحاق لاپوری (مولوی) : ۶۰۲ -  
 - ۶۴۰ -  
 اسد خان (مد عادل شاہ کا ایک لہجہ) :  
 ۲۲۹ / ۲۸۳ -  
 اسد خان (مثنوی "قطب مثنوی" کا ایک کردار) : ۴۳۸ -  
 اسراریل : ۳۱۶ -  
 اسماعیل (حضرت) : ۱۷۲ -  
 اسماعیل سروہوی : ۱۴۴ / ۵۶۵ -  
 اسماعیل خان : ۲۶۵ -  
 اسماعیل عادل شاہ : ۱۸۴ / وفائی مجلس - ۱۸۴ -  
 اشرف بابائی (سید شاہ) : ۱۳۰ / ۱۳۲ -  
 ۱۳۷ / ۱۵۵ / ۱۵۷ / ۱۷۳ -  
 ۱۷۵ / ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۱۹۶ -  
 ۵۵۹ / ۶۰۵ / ۶۲۷ / ۶۴۹ -  
 اشرف علی گھانوی (مولانا) : ۴۸۶ -  
 اشرف نوشاہی : ۶۵۱ / ۶۶۶ -  
 ۶۶۷ / زبان و بیان اور موضوع ۶۶۷-۶۶۸ -  
 اسطخری : ۶۷۵ / ۶۵۷ -  
 اعتاد خان : ۵۳۹ -  
 اعظم شاہ : ۶۴۴ -

- اکھرنائے جوگی (مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کا ایک کردار) : ۱۶۱ -  
 الکین : ۵۹۵ -  
 التمشی : ۶۷۴ -  
 الف خال چوکال : ۱۰۳ -  
 الکھ داس : (دیکھیے شیخ عبدالقدوس کنگوہی) -  
 الیاس : مد سلام علی : ۷۱۲ -  
 الیاس (حضرت) : ۲۷۷ / ۲۷۷ -  
 ایام بخش قادری : ۶۵۰ -  
 ایامی : ۶۵۰ -  
 امرت لال : ۵۵۶ -  
 امرداس : گرو : ۶۱۷ -  
 امجا جی : ۲۳۹ -  
 امیر : (دیکھیے امیر خسرو) -  
 امیر یونہ : ۳۸۱ -  
 امیر تیمور گورکن : ۱۴۰ / ۱۵۰ / ۱۶۰ -  
 ۱۶۱ / ۱۹۵ / ۲۶۶ -  
 امین (صاحب مثنوی "یوسف زلیخا") :  
 ۱۳۹-۱۴۲ / ۱۴۳ / ۵۸۹ -  
 امین (صاحب مثنوی "پہرام و حسن بالو") : ۲۴۲ / ۲۷۴ / ۲۷۴ -  
 ۳۸۵ / ۴۸۱ / ۵۰۹ -  
 اندر : ۲۱۷ / ۲۱۸ -  
 اندولہ خان : ۲۳۸ / ۲۳۹ / ۲۴۷ -  
 انشا : الشاہ اقدس خان : ۳۶۶ -  
 اندا (راجا) : ۶۷۶ -  
 انوری : ۲۹۰ / ۳۹۴ / ۳۹۵ -  
 ۴۱۸ / ۴۲۱ / ۴۶۰ / ۵۴۸ -  
 - ۶۰۷ -
- ایس (میر) : ۳۷۵ / ۵۵۵ -  
 اورنگ زیب عالمگیر : ۶۹ / ۷۰ -  
 ۷۵ / ۷۶ / ۷۷ / ۸۰ / ۸۳ -  
 ۱۳۹ / ۱۴۴ / ۱۸۸ / ۲۱۷ -  
 ۲۵۳ / ۲۷۷ / ۳۷۷ / ۳۷۷ -  
 ۵۱۸ / ۵۱۹ / ۵۲۰ / ۵۲۹ -  
 ۵۳۰ / ۵۳۶ / ۵۸۸ / ۵۸۹ -  
 ج ۲۵ / ۲۶۲ / ۲۶۲ / ۲۶۳ -  
 ۲۶۴ / ۲۷۷ / ۷۱۵ -  
 اولیا : ۵۱۲ -  
 اویس غلی : ۳۸۱ -  
 اباضی : مد امین : ۳۲۲ / تصانیف ۳۶۹ / زبان و بیان ۳۶۹ / غزلیات ۳۷۲-۳۷۲ -  
 ابرہہوا (راجا) : ۲۳۸ -  
 ایلزبتہ (ملکہ) : ۴۱۲ / ۴۶۲ -
- ب  
 بابا خوجو : ۱۰۴ -  
 بابا ڈھوگل : ۱۰۳ -  
 بابا فرید : شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر : چند اردو نظریے ۳۶۹ / ایک دوبا ، ریختہ اور اقوال ۳۷۷ / ۳۷۷ / ۱۰۵ / ۱۵۲ / ۱۶۲ / کلام کے دو مآخذ ۶۱۵-۶۱۸ / ۶۱۹ / ۶۲۰ / ۶۲۱ / ۶۲۸ -  
 بابا کراست : ۱۰۴ -  
 بابر : ابوالقاسم مرزا : ۴۶۶ -  
 بابر : ظہیر الدین : ۱۱ / ۵۱ / مہرکی دیوان ۵۲ / ۷۵۴ / ۷۵۴ / ۷۵۸ -

- اعلیٰ : امین الدین : ۳۱ / ج ۱۶۷ / ۱۷۷ / ۱۸۵ / ۱۹۰ / ۱۹۷ -  
 ۲۲۷ / ۲۳۳ / ۲۳۳ / ۲۹۸ -  
 ۲۹۹ / ۳۰۵ / ۳۰۷ / تعلیم و تربیت ۳۰۸ / تصانیف ۳۰۸ / خیال ، گیت اور دوبہ ۳۰۸ / تصانیف کا موضوع ۳۰۹ / طویل نظموں کی جہیں ۳۱۱ / غزلیات ۳۱۲ / اسلوب ۳۱۳ / گیتوں اور دوبہوں کی زبان ۳۱۴ / تصنیف و تالیف کا مقصد ۳۱۸ / ۳۲۲ / ۳۹۲ / ۴۹۷ / ۴۹۷ -  
 ۵۰۷ / ۵۲۱ / ۶۰۶ / ۶۲۳ -  
 ۶۵۱ / ۶۸۲ -  
 انسوس : شہر علی : ۶۶۹ -  
 افضل یاقی بی : مد افضل : حالات زندگی ۹۲-۹۳ / شاعری ۹۳ / ۶۲۹ / ۶۴۳ / ۱۹۳ / ۳۱۲ / ۶۲۹ -  
 - ۶۳۰ -  
 الانطون : ۳۱۶ -  
 اقبال : ڈاکٹر علامہ مد اقبال : ۳۲ / ۱۵۳ / ۱۵۷ / ۵۵۵ / ۵۷۴ -  
 ۵۷۴ / ۵۹۳ / ۵۸۰ / ۵۹۸ -  
 اکبر اعظم : ۵۶ / ۵۷ / اس دور کی شاعری ۵۸-۵۹ / ۶۰ / ۷۰ / ۱۱۹ / ۱۲۰ / ۱۲۶ / ۱۲۷ / ۱۲۸ / ۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۳۹ / ۱۸۵ / ۲۱۴ / ۲۳۰ / ۴۱۰ / ۴۱۲ / ۵۸۸ / ۶۲۳ / ۶۲۷ / ۶۵۷ / ۶۸۰ -

ح ۳۶۶۔

باجن، شیخ بہاء الدین (شاہ) : ۳۷۰  
 ۳۱، ۵۶، ۹۳، ۱۰۵، ادبی  
 تحلیلات ۱۰۶-۱۰۹، ان کے کلام  
 پر دئے ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۵  
 ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱  
 ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۲  
 ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱  
 ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳  
 ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹  
 ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵  
 ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱  
 ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷  
 ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳  
 ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹  
 ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵  
 ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱  
 ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷  
 ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳  
 ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹  
 ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵  
 ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱  
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷  
 ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳  
 ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹  
 ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵  
 ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱  
 ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷  
 ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳  
 ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹  
 ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵  
 ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱  
 ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷  
 ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳  
 ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹  
 ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵  
 ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱  
 ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷  
 ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳  
 ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹  
 ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵  
 ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱  
 ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷  
 ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳  
 ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹  
 ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵  
 ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱  
 ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷  
 ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳  
 ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹  
 ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵  
 ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱  
 ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷  
 ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳  
 ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹  
 ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵  
 ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱  
 ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷  
 ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳  
 ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹  
 ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵  
 ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱  
 ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷  
 ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳  
 ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹  
 ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵  
 ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱  
 ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷  
 ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳  
 ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹  
 ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵  
 ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱  
 ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷  
 ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳  
 ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹  
 ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵  
 ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱  
 ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷  
 ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳  
 ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹  
 ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵  
 ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱  
 ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷  
 ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳  
 ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹  
 ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵  
 ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱  
 ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷  
 ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳  
 ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹  
 ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵  
 ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱  
 ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷  
 ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳  
 ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹  
 ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵  
 ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱  
 ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷  
 ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳  
 ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹  
 ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵  
 ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱  
 ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷  
 ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳  
 ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹  
 ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵  
 ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱  
 ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷  
 ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳  
 ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹  
 ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵  
 ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱  
 ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷  
 ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳  
 ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹  
 ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵  
 ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱  
 ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷  
 ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳  
 ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹  
 ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵  
 ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱  
 ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷  
 ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳  
 ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹  
 ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵  
 ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱  
 ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷  
 ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳  
 ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹  
 ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵  
 ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱  
 ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷  
 ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳  
 ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹  
 ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵  
 ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱  
 ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷  
 ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳  
 ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹  
 ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵  
 ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱  
 ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷  
 ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳  
 ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹  
 ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵  
 ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱  
 ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷  
 ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳  
 ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹  
 ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵  
 ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱  
 ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷  
 ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳  
 ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹  
 ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵  
 ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱  
 ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷  
 ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳  
 ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹  
 ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵  
 ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱  
 ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷  
 ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳  
 ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹  
 ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵  
 ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱  
 ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷  
 ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳  
 ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹  
 ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵  
 ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱  
 ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷  
 ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳  
 ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹  
 ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵  
 ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱  
 ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷  
 ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳  
 ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹  
 ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵  
 ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱  
 ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷  
 ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳  
 ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹  
 ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵  
 ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱  
 ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷  
 ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳  
 ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹  
 ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵  
 ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱  
 ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷  
 ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳  
 ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹  
 ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵  
 ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱  
 ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷  
 ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳  
 ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹  
 ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵  
 ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱  
 ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷  
 ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳  
 ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹  
 ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵  
 ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱  
 ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷  
 ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳  
 ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹  
 ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵  
 ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱  
 ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷  
 ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳  
 ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹  
 ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵  
 ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱  
 ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷  
 ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳  
 ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹  
 ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵  
 ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱  
 ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷  
 ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳  
 ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹  
 ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵  
 ۱۴۵





- حمید احمد خان : ۶۰۲ -  
حمید الدین ناگوری (شیخ) : ۳۷ -  
۳۱ -  
حمیدی : ۳۷۵ -  
حیات (پنجابی زبان کا ایک شاعر) :  
۶۵۰ -  
حیدر ، حیدر علی : ۶۶۸ -  
حیدر پشاوری : ۷۰۷ -  
حیدر محل : ۴۱۵ -  
حیدری ، حیدر بخش : ۳۸۱ -
- خ
- خالق ، محمد بخش : ۶۲۶ -  
خانی خان : ۱۵۳ ، ۱۸۳ ، ۳۲۲ -  
۳۷۳ -  
خانی : ۳۶۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۸ -  
۳۲۱ ، ۳۶۰ ، ۵۳۸ -  
خان اعظم : ۱۳۴ -  
خانقاناں ، عبدالرحیم : ۳۱۲ ، ۶۵۷ -  
خان محمد : ۵۱۷ -  
خدیوہ سلطان شہر بالو ، بڑی صاحبہ  
(ملکہ) : ۲۱۷ ، ۲۳۳ ، ۲۵۲ -  
۲۶۵ ، ۳۲۱ -  
خسرو (امیر) : ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۲۶ ،  
اردو کلام ۲۷-۲۹ ، مستند اردو  
کلام ۲۸ ، ایک دوہا 'سب وس'  
میں ۲۸ ، رختہ 'نکات الشعرا' میں  
۲۸ ، ایک اور رختہ ایک قدیم  
لیاض میں ۲۸ ، ایک اور رختہ

- 'مستور العمل' میں ۲۸ ، ایک اردو  
شعر نظام الدین اولیاء کے سزار پر  
۲۹ ، فارسی شاعری کی ایک صنعت  
۲۹ ، ہندوی کلام ۳۰-۳۲ -  
۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۳۷ ، ۳۸ -  
۴۱ ، ۵۳ ، ۵۶ ، ۶۷ ، ۱۰۵ -  
۱۱۶ ، ۱۵۵ ، ۲۳۳ ، ۲۴۹ -  
۲۵۵ ، ۲۹۲ ، ۳۱۲ ، ۳۵۹ -  
۳۶۰ ، ۳۷۲ ، ۳۷۱ ، ۳۷۸ -  
۵۰۹ ، ۵۴۸ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ -  
۵۸۶ ، ۵۸۸ ، ۶۱۳ ، ۶۱۹ -  
۶۲۰ ، ۶۸۰ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ -  
خسرو ، ضیاء الدین : ۳۰ ، ۳۱ ، ۳۳ -  
۳۴ -  
خسرو خان 'نیک حرام' : ۲۲ -  
خسرو بلالی : ۲۹۰ -  
خضر (حضرت) : ۲۷۶ ، ۲۷۷ -  
۳۴۶ ، ۳۴۸ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ -  
خلدی : ۶۵۰ -  
خدیہ بیگم : ۶۵۰ -  
خجریک چغتائی : ۶۷۸ -  
خواجہ بندہ لواز گیسو دواز : ۹۰ -  
۱۵۱ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ -  
۱۶۷ ، ۱۹۵ ، ۲۱۰ ، ۲۱۷ -  
۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۷ ، ۲۸۱ -  
۳۱۳ ، ۳۹۲ ، ۳۸۵ ، ۳۹۸ -  
۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۱۲ -  
خواجہ جہاں گیلانی : ح ۱۸۳ -  
خواص خان : ۳۴۳ ، ۵۱۳ -
- خوب یاد چشتی : ۹۳ ، ۱۱۹ -  
خصائیف : ۱۲۰ ، موضوع : ۱۲۱ -  
۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۸ -  
۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۹۳ ، ۲۱۹ -  
۵۸۸ ، ۶۰۵ -  
خور شاہ بن قباد الحسینی : ۳۸۳ -  
۳۸۴ -  
خورشید ، خورشید احمد : ۶۶۹ -  
خوش : ۱۶۹ -  
خوش حال خان خشک : ۷۰۴ ، کلام  
میر اردو الفاظ ۷۰۵ -  
خوش دہان ، شیخ محمود الحق :  
۲۲۳ ، ۲۳۵ ، ۲۹۸ ، تعلیم و  
تربیت ۳۰۵ ، تصانیف ۳۰۹ ،  
زبان و بیان ۳۰۷ ، خوشدہان اور  
جانم کی لہر کا فرق ۳۰۷ ، ۳۰۸ -  
۳۱۷ ، ۳۱۵ -  
خوند میر (میر) : ۱۳۳ ، ۱۳۴ -  
۳۵۵ -  
خولزا بیویوں (ملکہ) : ۲۸۳ -  
خیالی : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۹ ، ۲۹۵ -  
۳۸۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۹۵ -  
۳۹۶ ، ۳۹۸ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ -  
۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۲۳ ، ۴۳۰ -  
۴۳۳ ، ۴۶۰ ، ۴۹۲ ، ۵۲۳ -  
۵۳۰ ، ۵۴۱ ، ۶۰۸ -  
غیر بخش سری (سردار) : ۷۱۲ -
- دلرا : ۳۶۷ -



- سجانب رائے : ۲۳ -  
 سچل سرمست ، حافظ عبدالوہاب :  
 کانیاں اور اردو دیوان (۶۸) :  
 ۶۹۱ ، کلام کا بنیادی موضوع  
 ۶۹۲ ، تصور عشق ، ۶۹۲ -  
 ۶۹۳ ، زبان ، ۶۹۳ -  
 سخاوت مرزا : ۲۲۰ -  
 سدی عمر : ۲۳۸ -  
 سدی : ۲۶۶ -  
 سراج الدین ، منشی (ہم عصر علامہ اقبال) : ۵۹۸ -  
 سراج اورنگ آبادی ، سید سراج الدین :  
 ۵۱۵ ، ۵۵۰ ، ۵۵۹ ، ۵۶۲ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، تصور عشق ، ۵۶۶ ،  
 سراج کا محبوب ۵۶۶ - ۵۷۰ ، اردو  
 شاعری میں اہمیت ، ۵۷۸ ، اخلاق ،  
 فلسفہ اور تصور ۵۷۸ - ۵۷۹ ،  
 مثنویاں ، ۵۸۰ ، شاگرد ، ۵۸۳ ،  
 ۵۸۳ ، ۵۸۹ ، ۵۹۱ ، ۶۱۱ ، ۶۹۳ -  
 سرخوش ، شیر علی خاں : ۵۹۶ -  
 ۵۹۹ -  
 سرمستی دیوی : ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۸۷ -  
 ۵۹۳ -  
 سلطان خان (مثنوی "قطب مشتری" کا ایک کردار) : ۴۳۸ -  
 سرمست ، سید اسحاق : ۱۳۶ ، ۱۳۷ -  
 سوروی ، عبدالقادر : ۴۴۴ ، ح ۳۸۷ -  
 سعد اللہ خان : ۷۲ -  
 سعد وقاص : ۲۶۸ ، ۲۶۹ -

- سعدی ، شیخ مصلح الدین : ۳۱ ، ۲۹۷ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۹۰ ، ۴۱۲ ، ۴۲۱ -  
 سعدی ہندوستان : (دیکھیے حسن دہلوی ، امیر حسن) -  
 سکندر اعظم : ۴۴۶ -  
 سکندر خلف علی عادل شاہ : ۳۴۳ -  
 سکندر عادل شاہ : ۳۵۴ ، ۳۷۶ ، ۵۱۷ -  
 سکندر علی عادل شاہ : ۵۱۷ -  
 سکندر اودھی : ۳۷ ، ۵۲ ، ۷۰ -  
 سلطان الاولیا : (دیکھیے شیخ نظام اولیا) -  
 سلطان الشاخ : (دیکھیے شیخ نظام الدین اولیا) -  
 سلطان باہو : ۶۱۲ ، ۶۳۹ ، ۶۵۵ -  
 سلطان سکندر : ۹۸ -  
 سلطان شاہ غزنوی : ۹۶ -  
 سلطان نیروز : ۹۸ ، ۶۰۳ -  
 سلطان قلی : ۳۸۱ ، ۴۱۰ -  
 سلمی : ۲۳۶ -  
 سلیم شاہ سوری : ۳۳ ، ۵۴ -  
 "سلیمان" (حضرت) : ۲۴۸ ، ۲۸۹ ، ۴۴۲ -  
 سن بر (مثنوی "بہولین" کا ایک کردار) : ۴۴۸ ، ۴۹۳ -  
 سمیر گبت : ۵ -  
 ستو رام : ۴۴ -

- شجر کاشی : ۲۱۴ -  
 سودا ، مرزا ولیع الدین : ۱۹۶ ، ۲۲۵ ، ۲۳۶ ، ۲۴۷ ، ۲۵۰ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵ ، ۵۶۶ ، ۵۷۰ ، ۶۶۰ ، ۶۶۸ ، ۶۹۳ ، ۶۹۷ ، ۷۰۶ -  
 سوز ، سید محمد میر : ۵۷۳ -  
 سولتی کار چنوبی : ۱۰ ، ۱۵۳ ، ۵۹۳ ، ح ۵۹۵ ، ۶۰۱ -  
 ستا : ۴۳ -  
 سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ : ۱۱۵ -  
 سید اعظم بیجاپوری : ۲۹۵ ، ۳۹۵ -  
 ۴۰۷ -  
 سید سلیمان لدوی : ۶۷۳ -  
 سید قطب قادری : ۶۲۶ -  
 سید محمد : ۱۵۲ -  
 سید محمد بن سید مبارک کرمانی : ۲۴ -  
 سید محمد جنوبوری سیدی موعود :  
 ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۹۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۵ ، ۳۶۸ -  
 سید محمد میر مدنی : ۹۷۹ -  
 سیف الملوک (مثنوی "سیف الملوک و بدیع العیال" کا ایک کردار) :  
 ۴۷۸ ، ۴۷۹ -  
 سیف اللہ خان (نواب) : ۶۸۵ -  
 سیف خان : ۷۱ ، ۶۲۲ -  
 سرا : ۳۲۲ -  
 سیواشی : ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۳ -  
 ۳۴۴ -  
 سیوہ نالک : ۲۳۹ ، ۲۴۰ -

## سبک : ۵۱۳ -

شہ

- شاہر بلگرامی ، سید محمد : ۶۸۱ -  
 شاکر : ۶۵۱ ، ۶۶۵ -  
 شاہ باز : ۴۳۳ -  
 شاہ برہان : ۱۳۳ -  
 شاہ پیرام (مثنوی "جنت سنگار" کا ایک کردار) : ۲۵۵ ، ۲۵۶ -  
 شاہ بھیکن : ۱۰۳ -  
 شاہ پیران : ۱۰۳ -  
 شاہ قراب : ۲۳۴ ، ۵۲۴ ، ۵۸۹ -  
 شاہ جہان : ۵۲ ، ۵۷ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۸۰ ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۸۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۱ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ، ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۳ ، ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ، ۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲ ، ۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶ ، ۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳ ، ۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲ ، ۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ، ۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸ ، ۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ، ۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲ ، ۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ، ۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ، ۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳ ، ۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱ ، ۹۸۲ ، ۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۳ ، ۱۰۱۴ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۱۷ ، ۱۰۱۸ ، ۱۰۱۹ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۲۱ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۳ ، ۱۰۲۴ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۲۶ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۳۶ ، ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۱ ، ۱۰۴۲ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۴ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۴۶ ، ۱۰۴۷ ، ۱۰۴۸ ، ۱۰۴۹ ، ۱۰۵۰ ، ۱۰۵۱ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶ ، ۱۰۵۷ ، ۱۰۵۸ ، ۱۰۵۹ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۲ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۶۹ ، ۱۰۷۰ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۴ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۸۰ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۹ ، ۱۰۹۰ ، ۱۰۹۱ ، ۱۰۹۲ ، ۱۰۹۳ ، ۱۰۹۴ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۶ ، ۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۰ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۴ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۶ ، ۱۱۰۷ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۱۴ ، ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷ ، ۱۱۱۸ ، ۱۱۱۹ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۱ ، ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ ، ۱۱۲۵ ، ۱۱۲۶ ، ۱۱۲۷ ، ۱۱۲۸ ، ۱۱۲۹ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ ، ۱۱۳۲ ، ۱۱۳۳ ، ۱۱۳۴ ، ۱۱۳۵ ، ۱۱۳۶ ، ۱۱۳۷ ، ۱۱۳۸ ، ۱۱۳۹ ، ۱۱۴۰ ، ۱۱۴۱ ، ۱۱۴۲ ، ۱۱۴۳ ، ۱۱۴۴ ، ۱۱۴۵ ، ۱۱۴۶ ، ۱۱۴۷ ، ۱۱۴۸ ، ۱۱۴۹ ، ۱۱۵۰ ، ۱۱۵۱ ، ۱۱۵۲ ، ۱۱۵۳ ، ۱۱۵۴ ، ۱۱۵۵ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۷ ، ۱۱۵۸ ، ۱۱۵۹ ، ۱۱۶۰ ، ۱۱۶۱ ، ۱۱۶۲ ، ۱۱۶۳ ، ۱۱۶۴ ، ۱۱۶۵ ، ۱۱۶۶ ، ۱۱۶۷ ، ۱۱۶۸ ، ۱۱۶۹ ، ۱۱۷۰ ، ۱۱۷۱ ، ۱۱۷۲ ، ۱۱۷۳ ، ۱۱۷۴ ، ۱۱۷۵ ، ۱۱۷۶ ، ۱۱۷۷ ، ۱۱۷۸ ، ۱۱۷۹ ، ۱۱۸۰ ، ۱۱۸۱ ، ۱۱۸۲ ، ۱۱۸۳ ، ۱۱۸۴ ، ۱۱۸۵ ، ۱۱۸۶ ، ۱۱۸۷ ، ۱۱۸۸ ، ۱۱۸۹ ، ۱۱۹۰ ، ۱۱۹۱ ، ۱۱۹۲ ، ۱۱۹۳ ، ۱۱۹۴ ، ۱۱۹۵ ، ۱۱۹۶ ، ۱۱۹۷ ، ۱۱۹۸ ، ۱۱۹۹ ، ۱۲۰۰ ، ۱۲۰۱ ، ۱۲۰۲ ، ۱۲۰۳ ، ۱۲۰۴ ، ۱۲۰۵ ، ۱۲۰۶ ، ۱۲۰۷ ، ۱۲۰۸ ، ۱۲۰۹ ، ۱۲۱۰ ، ۱۲۱۱ ، ۱۲۱۲ ، ۱۲۱۳ ، ۱۲۱۴ ، ۱۲۱۵ ، ۱۲۱۶ ، ۱۲۱۷ ، ۱۲۱۸ ، ۱۲۱۹ ، ۱۲۲۰ ، ۱۲۲۱ ، ۱۲۲۲ ، ۱۲۲۳ ، ۱۲۲۴ ، ۱۲۲۵ ، ۱۲۲۶ ، ۱۲۲۷ ، ۱۲۲۸ ، ۱۲۲۹ ، ۱۲۳۰ ، ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۲ ، ۱۲۳۳ ، ۱۲۳۴ ، ۱۲۳۵ ، ۱۲۳۶ ، ۱۲۳۷ ، ۱۲۳۸ ، ۱۲۳۹ ، ۱۲۴۰ ، ۱۲۴۱ ، ۱۲۴۲ ، ۱۲۴۳ ، ۱۲۴۴ ، ۱۲۴۵ ، ۱۲۴۶ ، ۱۲۴۷ ، ۱۲۴۸ ، ۱۲۴۹ ، ۱۲۵۰ ، ۱۲۵۱ ، ۱۲۵۲ ، ۱۲۵۳ ، ۱۲۵۴ ، ۱۲۵۵ ، ۱۲۵۶ ، ۱۲۵۷ ، ۱۲۵۸ ، ۱۲۵۹ ، ۱۲۶۰ ، ۱۲۶۱ ، ۱۲۶

شاہ عالم عرفی شاہ منجہن : ۹۶  
 ۱۱۱۲ / ۱۱۱ / ۱۰۱ / ۹۸ / ۹۷  
 ۶۰۳ / ۲۶۲  
 شاہ علی خطیب : ۴۰۲  
 شاہ علی متقی ملتان : ۴۳۳ / ۴۰۲  
 شاہ فاروق والی خاندیس : ۶۷۹  
 شاہ کمال : ۴۹۳  
 شاہ محمود : ۹۰۳ / ۹۵  
 شاہ مراد بن قاضی جان محمد : ۶۳۶  
 شاہ مراد خانپوری : ۶۳۶  
 شاہ مومن : ۱۵۱  
 شاہ نظام : ۳۵۵  
 شاہ نعمت : ۳۵۵  
 شاہ نواز خان : ۲۳۶  
 شاہ یاشم سہری : ۳۵۵ / ۳۵۴  
 ۳۶۸ / ۳۹۲  
 شامی ، علی عادل شاہ ثانی : ۱۸۳  
 ۱۸۵ / ۱۹۵ / سرئی : ۱۹۶  
 ۲۱۹ / ۲۲۶ / ۲۲۷ / ۲۵۳  
 ۲۹۵ / ۲۹۶ / ۳۱۹ / غزل  
 بر حسن شوق کے اثرات : ۳۲۰  
 ۳۲۱ / شاعری میں بجاپوری  
 اسلوب : ۳۲۱ / دیواری علیا اور  
 شعرا : ۳۲۲ / اردو زبان کی سرپرستی  
 ۳۲۲ - ۳۲۳ / مجموعہ "کلام  
 ۳۲۳ / نصالہ : ۳۲۳ - ۳۲۵  
 بیان اور تخیل : ۳۲۵ - ۳۲۸  
 ہرور کا انتخاب : ۳۲۸ / ۳۳۹  
 ۳۳۰ / ۳۳۳ / ۳۳۴ / ۳۳۸  
 ۳۳۹ / ۳۵۰ / ۳۵۳ / ۳۶۳

۳۶۹ / ۳۷۲ / ۳۷۰ / ۳۷۳  
 ۳۷۶ / ۳۸۹ / ۳۰۶ / ۳۶۸  
 ۵۱۵ / ۵۳۰ / ۵۳۱ / ۵۳۴  
 ۶۸۵  
 شرف الدین (بابا) : ۱۵۱  
 شرف الدین بخاری : ۳۱  
 شرف الدین حبیبی سنہری (شیخ) :  
 کچ مندرے ، دوپہ ، فالنامے اور  
 ملفوظات : ۳۸ - ۳۹ / ۴۱ / ۱۰۵  
 ۶۲۰  
 شریف : ۳۷۶  
 شعلی : ۵۱۲ / ۵۲۳  
 شرفی ، لکھمی لڑائی : ۱۸۸ / ۳۵۱  
 ۵۸۳ / ۵۸۴ / ۶۳۱ / ۶۶۸  
 شمر : ۳۷۳  
 شمس الدین : ۵۵۶  
 شمس اللہ قادری : ۱۵۹ / ۷۰  
 شمس سراج عقیف : ۲۵ / ۶۷۷  
 شوق ، قدرت اللہ : ۶۴۱  
 شوکت : ۵۳۸  
 شباب الدین (بابا) : ۱۵۱  
 شہباز حسینی قادری بجاپوری : ۳۰۱  
 ۲۲۶ / ۲۲۷ / ۲۲۸  
 شہ میر : ۴۹۳  
 شیخ : (دیکھئے مصالح الدین سعدی) -  
 شیخ ابراہیم : ۶۱۷  
 شیخ ہتھا : ۶۷۷  
 شیخ جبال : ۶۸۰  
 شیخ جہد : ۶۲۸  
 شیخ چالہ : ج : ۴۸۷

صاحب : ۶۲ / ۷۴ / ۵۳۸ / ۵۵۹  
 ۶۸۱  
 صبیح ، ابراہیم خان : ۲۷۵  
 صیف اللہ (شاہ) : ۲۱۴  
 صدیقی لالی : ۶۱۳  
 صف شکن خان (نواب) ولد سید یوسف  
 خان رضوی : ۶۷۷  
 صفی : ۳۱ / ۳۳ / ۳۴  
 صغیر بلگرامی : ۵۵۱  
 صلصالہ شاہ : ("خاور نامہ" کا ایک  
 کردار) : ۲۶۸  
 صنعی : ۱۶۳ / ۱۸۵ / ۱۸۸ / ۱۹۱  
 ۱۱۶ / ۱۹۶ / ۲۱۹ / ۲۲۳  
 ۲۳۳ / ۲۵۱ / ۲۷۲ / ۲۷۳  
 حالات زندگی : ۲۷۳ - ۲۷۵  
 کیا صنعی اور ابراہیم خان صبیح  
 ایک ہی آدمی ہے ؟ : ۲۷۵ / شعر  
 سلیم کا معیار : ۲۷۳ اور ۲۷۸  
 مصوری : ۲۷۸ - ۲۷۹ / ۳۳۲  
 ۳۸۵ / ۳۲۳ / ۳۲۸ / ۳۸۱  
 صنعی ، شیخ داؤد : ج : ۲۷۵  
 ضی  
 ضابط خان : ۹۹  
 ضعیفی : ۵۱۲  
 ضیاء الدین (شیخ) : ۱۵۱  
 ضیاء الدین برنی : ۱۳۸  
 ضیاء الدین رناعی بیابانی (سید و شاہ) :  
 ۱۷۳  
 ضیا محمد : ۶۳۱

شیخ طاہر : ۶۷۹  
 شیخ عثمان چاننہری : ۶۲۷ / رعنتہ  
 کلام : ۶۲۸  
 شیخ عیسیٰ گجراتی : ۹۸  
 شیخ عیسیٰ مصبح الاولیا : ۶۷۹  
 ایک دوہا : ۶۸۰  
 شیخ فرید بھکری : ۶۷۷  
 شیخ قاسم : ۶۷۹  
 شیخ لطیف : ۹۸  
 شیخ منجہن (مستشرق داستان سنوہرو  
 مہمالی "بزیان ہندی) : ۳۳۱  
 شیخ ورد : ۶۸۵  
 شیدا : ۵۴۶  
 شیر شاہ سوری : ۷۱۰  
 شیرانی ، حافظ محمود : ۱۱ / ۷۸  
 ۳۰ / ۳۱ / ۳۲ / ۳۸ / ۵۲  
 ۱۶۱ / ۱۰۲ / ۱۱۶ / ۱۲۰  
 ۳۲۱ / ۳۲۲ / ۵۸۳ / ۵۹۳  
 ۵۹۹ / ۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۲۸  
 ۶۲۳ / ۶۳۹ / ۶۵۸ / ۶۶۰  
 ۶۷۷ / ۷۰۳  
 شیریں : ۱۱۶ / ۲۹۲  
 شیکسپیر ، ولیم : ۴۱۲  
 شیر : ۲۰۹ / ۲۱۷  
 ص  
 صابر ، میر محمود : ۵۸۹ / ولی دکنی  
 کی اپروی : ۶۸۷ - ۶۸۸ / شاعری  
 ۶۸۸ - ۶۹۰



ب

طالب : ۵۳۸ ، ۵۳۸  
طبعی : ۳۸۳ ، ۳۳۳ ، ۵۰۸ ، ۵۱۰  
- ۵۱۳ ، ۵۲۲  
طہاس : ۲۷۱

■

ظہور ابن ظہوری : ۲۳۳ ، ۲۷۵  
ظہوری ، "سلا" نور الدین : ۱۳۹  
۱۸۵ ، ۲۱۳ ، ۲۶۰ ، ۵۲۶  
۵۳۸  
ظہیر قاریاں : ۳۸۹ ، ۳۹۳  
۲۹۵ ، ۳۱۸ ، ۵۸۲ ، ۶۰۷

ج

عابد ، سید عابد شاہ : ۷۱۲  
عاجز ، محمد بن احمد : ۲۵۱ ، ۲۵۷  
۳۳۲ ، ۳۵۹ ، ۴۰۳  
عاشق : ۲۳۱  
عالم گجراتی : ۱۳۵ ، ۱۳۸  
عالی ، نعمت خان : ۵۱۶  
عائشہ (حضرت) : ۱۳۸  
عائشہ (بیوی) بنت بابا فرید گنج شکر ؟  
۱۵۲ ، ۶۰۲  
عباس صفوی (شاہ) : ۴۱۲  
عبدالجلیل بلگرامی : ۶۸۱  
عبدالحق ، سولری : ۳۷ ، ۵۵  
۱۵۶ ، ج ۱۸۹ ، ۳۴۴ ، ۵۳۵  
۶۱۶

عبدالحمید لاہوری : ۶۶۹

عبدالحمید : ۷۰  
عبدالرحمن بابا : ۵۸۹ ، پشتو اور  
اردو شاعری : ۷۰۵  
عبدالرحمن چشتی (شاہ) : ۵۶۷  
عبدالرسول خان : ترتیب دیوانِ سراج  
اور لک آبادی : ۵۶۷  
عبدالسلام ندوی : ج ۵۵۳  
عبدالصمد : ۳۹  
عبدالقادر بدایونی : ۱۳۴ ، ۳۱۲  
۶۷۸  
عبدالقادر جیلانی (حضرت ، شیخ) :  
۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۵۰۳  
عبدالقدوس گنگوہی (شیخ) : دوپہ اور  
مطلعہ وغیرہ : ۲۹-۴۰ ، ۴۷  
۱۰۵ ، انکو داس قتلص : ۱۱۳  
۶۲۱  
عبدالکرم (شاہ) : ۶۸۰ ، سندھی میں  
دوہرے : ۶۸۱  
عبداللطیف : ۳۹۳ ، کہا قتلص عاجز  
تھا ؟ : ۴۹۴  
عبداللطیف بھٹائی (شاہ) : ۹۲ ، ۹۲۲  
۶۸۱ ، زبان : ۶۸۲ ، کلام کر  
ترتیب : ۶۸۲ ، کلام میں اردو  
اور سندھی کے مشترک الفاظ  
۶۸۲-۶۸۳  
عبدالله (سید) : ۵۴۰  
عبدالله انصاری (شیخ) : ۷۹  
عبدالله قطب شاہ : ۲۳۴ ، ۳۲۱  
۳۴۰ ، ۳۸۴ ، ۳۸۷ ، ۴۴۳

۴۴۵ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، شاعری  
کا مزاج : ۴۶۶-۴۶۹ ، صحت  
ایام ولزوم مالاہزم : ۴۶۹ ، زبان و  
بیان : ۴۷۱ ، ۴۷۳  
۴۷۹ ، ۴۸۵ ، ۴۸۷ ، ۴۹۳  
۴۹۷ ، ۵۰۵ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱  
۵۷۰ ، ۵۸۹  
بدلتی : ۳۲۲  
عبدالواسع بانسوی : ۲۸ ، تصانیف  
۷۷ ، اردو زبان کی چلی لفت : ۷۷  
تالیف کا مقدمہ : ۷۷-۷۸ ، ۷۹  
۶۳۹  
عبدل : ۱۲۹ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵  
۱۸۸ ، شعر و شاعری کی اہمیت  
۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۲۰۱ ، ۲۱۳  
۲۱۹ ، نام اور وطن : ۲۲۰ ، ۲۲۹  
۲۵۱ ، ۲۵۹ ، ۲۶۵ ، ۲۷۷  
۲۸۳ ، ۳۲۹ ، ۳۴۱ ، ۳۴۵  
۵۸۸  
عبدی ، عہدہ : ۶۱۲ ، ۶۲۴  
۶۲۵  
عنرا : ۲۹۲  
عراق : ۳۷۲  
عربی ، اشتیاز علی خان : اردو زبان کی  
پیدائش : ۷۰۰  
عرق : ۴۱۲ ، ۴۲۱ ، ۵۳۸  
عزرائیل : ۳۱۶ ، ۵۰۵ ، ۶۲۳  
عزت ، عبدالولی : ۱۴۴ ، ۵۸۹  
۶۶۹

عزیز احمد : ۴۴۵  
عزیزانہ بشوکل (شیخ) : ۹۸ ، ۱۰۹  
عزیز ، مصر : ۲۳۸ ، ۲۴۹  
عشری : ۴۷۳  
عشق : ۲۴۴  
عشقی ، عشقی خان : ۶۰  
عطا ٹوٹھوی ، "سلا" عبدالحمید : اردو  
شاعری : ۶۸۱ ، ۶۸۵  
عطار (مثنوی "قطب مشتری" کا  
ایک کردار) : ۴۳۸  
عطار ، شیخ فرید الدین : ۴۴۶  
عطارد : ۴۳۹  
عظمت اللہ خان : ۶۵۵  
قتابی ، ابوالفضل : ۳۹ ، ۴۷  
۵۶ ، ۵۷ ، ۳۱۲ ، ۴۶۰  
۴۸۱  
علامہ الدین چشتی (امیر) : ۱۳۹  
علامہ الدین خلجی : ۱۲ ، ۹۰ ، ۹۳  
۱۰۳ ، ۱۳۲ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹  
۱۵۱ ، ۷۰۱  
علم اللہ صحت (شیخ) : ۲۱۴  
علی رضا (حضرت) : ۱۱۹ ، ۱۷۳  
۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱  
۱۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ، ۲۷۹  
۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۸  
۳۲۹ ، ۳۳۱ ، ۳۴۳  
۳۴۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۴ ، ۴۱۴  
۴۱۷ ، ۴۴۳ ، ۴۶۵ ، ۵۰۱  
۵۶۳  
علی (ایک پنجابی شاعر) : ۶۵۰  
علی ، ناصر علی : ۸۳



- ططب شاه : ۴۴۱ / ۴۴۲ -  
 ططب عالم : حید برہان الدین ابو محمد  
 مبداءہ : ۱۱۱ / ۱۰۱ / ۹۶ / ۹۵ -  
 ۶۰۳ -  
 ططب عالم بخاری : ۴۰۲ -  
 ططبی : ۴۸۶ / ۴۸۷ -  
 قلی ططب شاه : ۳۸۲ / ۳۹۳ -  
 قلیج بیگ (سرز) : ۶۸۲ -  
 قواس : نضرالدین : ۱۰۳ -  
 قیس : مولوی محمد عثمان : ۷۰۶ -

## ک

- کالج : ۵۷۱ -  
 کالی داس : ۵ -  
 کام بضی (شہزادہ) : ۶۴۰ -  
 کامل : حیدرالدین : ۶۸۱ / کلام میر  
 صنعت ایام : ۶۸۶-۶۸۷ / ۶۹۰ -  
 کلسی : ۶۵۰ -  
 کبیر : ۴۲ / تعلیمات : ۴۳ / دوپہ  
 ۴۴-۴۵ / زبان : ۴۵-۴۶ / ۴۷ / ۴۸  
 ۵۰ / ۴۳ / ۱۰۵ / ۱۰۹ / غلط  
 داس : ۱۱۳ / ۱۹۰ / ۴۲۴ -  
 ۵۸۹ / ۶۹۱ -  
 کرشن سہاراج : ۱۰۶ / ۲۰۹ -  
 ۴۱۷ / ۴۲۱ / ۶۵۶ -  
 کرم شاه : ۶۵۹ -  
 کرم اللہ (مید) : ۳۳۲ / ۳۳۱ -  
 کریم اللہ (قاضی) : ۳۳۸ -  
 کلیم : ۷۳ -  
 کلیم : ابو طالب : ۲۱۳ -

- کلیم : سداقہ خاں : ۶۶۵ -  
 کمال الدین بھابھی (شاه) : ۱۶۷ -  
 کمال خجندی : ۳۸۹ / ۳۸۳ -  
 کمال محمد سیستانی : ۱۲۰ / ۱۲۱ -  
 ۱۲۳ / ۱۲۴ -  
 کمنر : مرزا مقل : ۵۸۳ -  
 کنہہ کرن : ۶۵۵ -  
 کنولی : ۴۱۵ -  
 کنیا : (دیکھیے کرن سہاراج) -  
 کوچک ولی (شاه) : ۱۵۲ / ۱۵۳ -  
 کوکب ولد لبر خاں : ۶۲ -  
 کھیم داس : ۵۵۲ -  
 کھنی : پتلت برج موہن دگاترہ : ۱۰ -  
 ۵۹۶ / ۵۹۹ / ۶۱۳ -

## گ

- گہرات کے خواجہ خضر : (دیکھیے  
 قاضی محمود دریائی) -  
 گنرو نالک : ۴۲ / کلام : ۴۷-۴۸  
 ۴۹ / سلطان یرو : ۴۹ / ۵۰  
 ۱۰۵ / ۱۰۸ / ۱۹۰ / ۵۸۹ / ۶۱۱  
 ۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۲۱ / ۶۲۲ -  
 گرہسن : ۴ / ۵۰۹ -  
 گرین سمٹ : آر - ایس : ۴۴۴ -  
 گل اندام (مثنوی "پیرام و گل اندام"  
 کی بیرونی) : ۵۰۹ -  
 گل بکالی : ۴۴۶ -  
 گل چہرہ ("خاور لائہ" کا ایک کردار) :  
 ۲۶۸ -

- گلشن : شاه سداقہ : ۵۳۰ / ح : ۵۳۱  
 ۵۳۵ / ۵۳۶ / ۵۳۸ / ۵۵۶ -  
 گلکراسٹ : ۴۸۱ -  
 گل محمد (خلیفہ) : دیوان کی تصویف  
 ۶۸۱ -  
 گنار ("خاور لائہ" کا ایک کردار) :  
 ۲۶۸ -  
 گنج شکر : (دیکھیے بابا لبرہ الدین  
 محمود گنج شکر) -  
 گنگ بھٹ : ۶۵۷ -  
 گنیش : ۲۱۷ -  
 گوہند رام : ۳۷ -  
 گوہند لال : ۵۵۶ -  
 گوہال (افضل پانی بی کا ہندی نام) :  
 ۶۳ -  
 گوہم بدھ (سہاراج) : ۶۷۰ -  
 گوڑکھ ناتھ (بابا) : ۶۰۰ -  
 گوری : ۴۱۵ -  
 گور : ۲۸۳ -

## ل

- لا لا : ۴۱۵ -  
 لائن : ۴۱۵ -  
 لائمی : ۴۴۴ -  
 لاکلی : ۴۶۲ -  
 لاجپت : ۶۵۵ -  
 لاجپتی دیوی : ۲۱۶ -  
 لودک (مثنوی "سیتا ستوتی" کا ایک  
 کردار) : ۴۴۳ / ۴۴۵ / ۴۷۷ -

لبنی : ۱۱۶ ، ۲۵۰ ، ۲۹۲  
- ۶۵۲ ، ۳۰۵  
لینگ لینگ : ۵۸۲

مائل دہلوی ، میر ہدی : اردو زبان  
کے معنی میں لفظ 'اردو' کا استعمال  
- ۶۶۴ ، ۶۶۱

مبارز خان : ۶۱۹ ، ۲۸  
مئی لال : ۵۳۴

متین ، میر سیدی : ۵۸۳  
مجاز لکھنوی : ۵۶۹

محمد الف نای : ۶۲۹ ، ۶۶۵ ، ۷۰۱  
میرسی بجاپوری : ۴۴۵

جنوں : ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۲۵۰  
۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۳۰۵ ، ۴۳۷

۴۴۹ ، ۴۶۷ ، ۵۴۲ ، ۶۵۲  
عجب : ۵۱۰

عجبوب : ۴۱۵  
عجبوب عالم (شیخ) : ۸۰

عجبوب عالم (منشی) : ۵۹۸  
عجبوب عالم (مولوی) : ۶۵۱

حسن کا کوروی : ۳۲۵  
ہد (حضرت) : ۳۶ ، ۴۴ ، ۹۶

۱۱۰ ، ۱۱۳ ، ۱۱۹ ، ۱۲۸  
۱۳۲ ، ۱۷۳ ، ۲۰۵ ، ۲۱۷

۲۵۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۶  
۳۱۸ ، ۳۶۸ ، ۳۷۰ ، ۳۷۳

۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴  
۴۱۵ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۶۹

۴۹۴ ، ۵۰۱ ، ۵۱۱ ، ۵۱۸  
۵۲۰ ، ۶۳۷ ، ۶۶۲

ہد بن حمزہ (شیخ) : ۴۹۸  
ہد بن قاسم : ۱۱ ، ۳۹ ، ۶۷ ، ۶۷۴

۶۷۴ ، ۶۸۰ ، ۷۰۲  
ہد ابراہیم (منشی) : ۵۲۵ ، ۵۲۶

ہد احمد لاہوری : ۶۶۸  
ہد افضل لاہوری (شیخ) : ۶۳۶ ، ۶۳۸

ہد اکبر حسینی (سید) : ۱۶۰  
ہد اکرام چغتائی : ۵۳۶ ، ۶۳۳

ہد امین (سیرا) : ۳۸۳  
ہد امین عباسی : ۳۰ ، ۳۱

ہد امین گہرانی : ۳۵۹  
ہد باقر : ۵۲۰

ہد تفتی (سلطان) : ۱۱ ، ۱۳ ، ۱۴  
۲۴ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸

۶۷۳ ، ۶۷۷ ، ۷۰۱  
ہد تقی (سید) : ۵۳۲ ، ۵۳۳

ہد خان : ۶۵۰  
ہد جاسی (شیخ) : ۶۵۰

ہد حلیف : ۵۱۳  
ہد سرراز عباسی : اردو کلام ۶۹۱

ہد شاہ بادشاہ غازی : ۵۳۳  
ہد شاہ جہنی : ۱۸۳

ہد شریف وقوعی ('سلا') : ۳۸۳  
ہد عادل شاہ (سلطان) : ۱۸۳ ، ۱۹۲

۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳  
۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸

۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲  
۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۶۲

۲۶۵ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۰  
۲۸۱ ، ۲۸۷ ، ۲۹۷ ، ۳۱۹

ہد عاصم برہان پوری : ۱۲۲  
ہد عبدل (خواجہ) : ۴۴۴

ہد علی بن عاجز : ۲۷۷  
ہد علی سامانی (شاہ) : ۱۶۰

ہد عوف : ۲۳ ، ۶۱۴  
ہد غوث بٹالوی : ۶۵۰

ہد غوث گوالیری (شیخ) : ۱۰۰  
ہد فضل (میر) ابن میر صفائی : ۶۷۸

ہد فاضل الدین بٹالوی : ۶۵۶ ، پنجاب  
میں اردو کی ترویج : ۶۴۷ ، ۶۴۸

۶۴۹  
ہد فتح بلخی : ۱۴۳

ہد قطب شاہ : ۳۲۱ ، مختص ظل اللہ  
۳۸۴ ، ۴۱۱ ، ۴۶۵ ، ۴۷۱

۴۷۷  
ہد قلی قطب شاہ : ۱۳۳ ، ۱۳۸

۱۹۵ ، ۲۱۳ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷  
۲۲۹ ، ۲۳۱ ، ۲۳۴ ، ۲۴۷

۲۸۳ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵  
۳۸۶ ، ۳۹۱ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸

۴۰۴ ، ۴۰۶ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰  
اردو زبان کا پہلا صاحب دیوان

شاعر ۱۱۱ ، سترہ مختص ۱۱۱  
۱۱۲ ، مختلف اصناف سخن میں

طبع آرمائی ۱۱۳ ، دلہنسی کے دو  
مرکز - مذہب اور عشق ۱۱۴

پاربان ۱۱۵ ، تصویر عشق ۱۱۷

ہندوی جالباتی تصدیق ۴۱۷ -  
۴۱۸ ، شاعری کا مشترک عشق

۴۱۸ - ۴۲۰ ، حافظ کے ذہنی  
قرب : ۴۲ ، اردو شعرا میں مقام

۴۲۱ - ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴  
۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۵

۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰  
۴۴۳ ، ۴۵۱ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶

۴۶۸ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۳  
۴۸۴ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۵۱۵ ، ۵۲۳

۵۲۲ ، ۵۳۰ ، ۵۳۳ ، ۵۷۰  
۵۸۹ ، ۶۰۷ ، ۶۰۹

ہد غنوم (شیخ) : ۱۲۲  
ہد مراد : ۵۵۶

ہد مراد شرفپوری (شاہ) : ۶۳۶  
ہد مقیم سلمی مقیمی مشہدی (سرزا) :

۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۲۳۵ ، کیا مختص  
مقیمی تھا ؟ ۲۳۵ - ۲۳۶

۲۳۸ ، ۲۴۶ ، ۲۵۱ ، ۲۷۴  
ہد مومن استرآبادی : ۳۸۴

ہد نور : کلام ۶۴۸  
ہد نوحہ گنج بخش (سلسلہ نوحاویہ کے

باقی) : ۶۲۶ ، ۶۶۶  
ہد یار خان : ۵۳۹ ، ۵۵۶ ، ح

۵۶۰  
ہد یعقوب : ۶۴۶

محمود : ۱۹۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۷ ، ۲۲۹  
۲۳۱ ، ۲۹۵ ، ۳۸۳ ، ۳۸۵

۳۸۸ ، ۳۹۱ ، ۳۹۶ ، ۳۹۸  
۳۹۹ ، مختلف زبانوں میں شاعری



۱۰۰۱ مجموعہ کلام ۲۰۷ زبان  
و بیان ۲۰۳ اردو غزل میں  
ایک لیا رحمان ۲۰۴ - ۲۰۹  
۲۱۰ ۲۱۸ ۲۲۳ ۲۳۰  
۲۳۳ ۲۴۳ ۲۶۳ ۲۸۴  
۲۹۰ ۳۹۲ ۵۲۳ ۵۳۰  
۵۴۱ ۵۵۰ ۶۰۷ ۶۰۸ -  
حمود چنی : ۱۶۸ ۱۸۳ ۳۸۱ -  
حمود یگڑا (سلطان) : ۹۸ ۱۰۳ -  
۱۳۷ -  
حمود خلمی : ۱۳۷ -  
حمود دریائی (قاضی) : ۳۱ ۹۳  
۱۰۵ لقب 'دریائی' اختیار  
کرنے کی وجہ ۱۱۱ تولد  
دیوان اور غزوات ۱۱۲ تفصیل  
داس ۱۱۳ موضوع سخن  
زبان و بیان پر درج ہوا اور  
گجراتی زبان کے اثرات ۱۱۳  
۱۱۶ ۱۱۷ ۱۱۸ ۱۱۹ ۱۲۱  
۱۲۵ ۱۲۷ ۱۳۰ ۱۳۲  
۱۳۶ ۱۵۵ ۱۶۲ ۱۹۷  
۲۰۲ گیت ۲۰۹ ۲۱۵  
۳۱۳ ۶۰۳ -  
حمود غزنوی (سلطان) : ۸ ۹  
۱۱ ۱۲ ۳۹ ۹۰ ۵۹۵  
۶۵۱ ۶۵۵ ۶۷۳ ۶۷۶  
۶۸۲ ۶۹۹ ۷۰۱ -  
حمود گران : ۱۸۳ -  
حس الدین (شاہ) : ۳۹۷ ۳۹۸  
۶۳۷ -

مختار : ۵۱۱ / ۵۱۲ -  
 مہدوم جہاںیان (سید الاتطاب) : ۹۷ -  
 مہدوم خواجہ جہاں : ۲۸۲ -  
 مہدومہ جہاں : ۱۳۷ -  
 مہدیاں (مثنوی "گشت عشق" کا ایک  
 کردار) : ۲۳۳ / ۲۳۴ / ۲۳۷ -  
 مراد شاہ : ۶۵۱ / ۶۶۶ / ۶۶۷ -  
 مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ / ۶۵۹ -  
 (۶۶۱ / ۶۶۲ / ۶۶۳ / ۶۶۴ / ۶۶۵ -  
 مرزا بیجاپوری : مرتبہ ۱۹۶ -  
 (۳۶۹ / ۳۷۳ / مقبولیت ۲۷۳ / زبان  
 و بیان ۳۷۳ - ۳۷۵ / مرتبوں  
 میں مختلف رنگ ۳۷۴ / سلام کی  
 روایت ۳۷۵ / اہمیت ۳۷۵ -  
 ۳۸۹ -  
 مرزا شہرستانی : ۴۶۶ -  
 مریخ خان (مثنوی "نظم مشتری" کا  
 ایک کردار) : ۴۳۸ / ۴۳۹ -  
 ۴۴۱ -  
 مسعود حسین خاں : ۲۱۹ / ۲۲۰ -  
 مسعود سعد سلمان : ہندوی کے چلے  
 شاعر ۲۳ / ۲۴ / ہندوی دیوان  
 ۵۰ / ۶۳ / ۶۴ / ۱۰۵ / ۵۸۶ -  
 ۵۹۶ / ۶۰۱ / ۶۱۴ / ۶۱۵ -  
 ۶۱۶ / ۶۲۶ / ۶۸۰ -  
 مشتری (مثنوی "نظم مشتری" کی  
 ہیروئی) : ۴۱۵ / ۴۳۵ / ۴۳۷ -  
 ۴۳۸ / ۴۳۹ / ۴۴۰ / ۴۴۱ -  
 ۴۵۱ / ۴۵۸ / ۴۵۹ / ۴۶۴ -

[illegible]

- منصور عبدالقدوس ابن میر بن عبدالعزیز :  
- ۶۷۵  
منویر (مثنوی "گلشن عشق" کا ایک کردار) : ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ - ۳۳۵  
منہاج سراج : ۲۴  
مہتاب : ۵۲۳  
مہتاب پری (مثنوی "قلب مشتری" کا ایک کردار) : ۴۳۹ ، ۴۴۰  
مہیار (مثنوی "چندر بدن و مہیار" کا ایک کردار) : ۲۴۳  
مہابت خان : ۲۸۰  
مہادیو : ۴۴  
مہدی الادی : ۳۴۹  
مہدی موعود : (دیکھیے سید محمد جولیوری) -  
موسیٰ صہاگ : ۱۰۳  
مولا جی : ۱۰۳  
مولا داد خان (میر) : ۷۱۲  
مولانا روم : ۴۲۱  
مولانا مہاگ : ۱۰۳  
مومن ، حکیم مومن خان : ۵۵۰  
۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۶۶۹ -  
مومن بیجاپوری : ۱۳۳  
مومن ، عبدالعزیز : ۳۶۸ ، ۳۶۹  
- ۵۱۵  
مومن : ۴۱۵  
میال جی : ۱۰۳  
میال سادھن : ۴۵۵

- میال مصطفیٰ : ۱۳۴ ، ۱۳۵  
- ۱۳۶  
میال منجھلا : ۱۰۳  
میر ، میر تقی : ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱  
۲۴۴ ، ۲۹۷ ، ۵۵۱ ، ۵۵۵  
۵۵۶ ، ۵۶۲ ، ۵۷۰ ، ۵۷۳  
۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۶۳۱  
۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۷۰۶ -  
میر حسن : ۵۳۰ ، ۵۵۵ ، ۶۶۱  
میر صابر : ۶۵۰  
میر مومن : ۱۹۲ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵  
میرا جی : ۶۵۵  
میرزا داد : ۳۲۲  
میران ابن سید حسین (شاہ) : ۵۰۱  
میران جی خاندان : ۱۸۵ ، ۱۹۷  
۳۸۴ ، ۳۹۲ ، ۴۷۱ ، ۴۹۹  
۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰  
۵۰۱ ، ۵۰۲ -  
میران جی شمس المصطفیٰ : ۱۹۲ ، ۴۱  
۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰  
۱۳۳ ، ۱۳۷ ، ۱۵۵ ، ۱۵۷  
۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۲  
۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶  
۱۹۰ ، ۱۹۳ ، ۲۰۲ ، ہندی میں  
تصنیف کا جواز : ۲۰۳ ، ۲۰۴  
۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۱۳ ، ۲۱۸  
۲۲۶ ، ۲۳۴ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹  
۳۱۳ ، ۳۲۴ ، ۳۹۵ ، ۵۸۸  
۶۰۵ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۴۹  
- ۶۵۱

- میران سید محمود : ۳۵۴  
میران یعقوب : ۱۹۷ ، ۳۸۴ ، ۳۹۲  
۳۹۳ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۵۰۱  
۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ -  
میکالیل : ۳۰۶  
میسولہ (حضرت) : ۱۳۸  
مینا (مثنوی "مینا مثنوی" کی ہیروئن) :  
۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۶ -

## ن

- ناجی ، محمد شاکر : ۵۵۹ ، ۵۸۳  
- ۶۸۶  
نادر شاہ درانی : ۶۹۹  
ناسخ ، شیخ امام بخش : ۵۵۱  
۵۵۵ ، ۶۶۹ -  
ناصر الدین خسرو خان : ۲۳  
ناصر الدین محمود تغلق : ۱۳ ، ۹۰  
ناصر علی سرہندی : ۸۱ ، غزلیات  
میں فارسی اور دکنی زبان کے  
اثرات : ۸۱-۸۲ ، اردو غزلیات  
۸۱-۸۲ ، ۱۳۳ ، ۵۸۹ ، ولی  
دکنی سے ملاقات : ۶۳۲ ، اردو  
شاعری : ۶۳۳-۶۳۴ ، زبان و بیان  
۶۳۴-۶۳۶ -  
ناظمی : ۶۵۰  
نام دار خان : ۶۵۰  
نام دیو : ۴۲ ، دو شعر اور چند  
مصرعے : ۴۲-۴۳ -  
نائب محمد حسن براہوی : ۷۱۱  
- ۷۱۲

- نہی ابن عبدالصمد : ۳۳۱ ، ۳۳۸ -  
نہی بخش خان بلوچ : ۶۸۶ -  
نثار ، مرزا محمود خان : ۵۸۴ -  
نجیب اشرف ندوی : ۵۳۳ -  
نحشی ، ضیاء الدین : ۳۹۰ ، ۴۸۱ -  
نہر احمد : ح : ۳۱۰ -  
نشاخ ، عبدالغفور : ۶۶۸ -  
نسبی/نسبی تھالیسری ، شاہ محمد  
صالح : ہندی بھاکا میں کبت اور  
دورے : ۶۲ ، ۶۳ -

- نصرتی بیجاپوری : ۱۵۵ ، ۱۸۵  
۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶  
۲۱۹ ، ۲۹۵ ، ۲۹۷ ، ح : ۲۲۱  
۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، خطاب سنگ  
الشعرا : ۲۳۰ ، تاریخ وفات ح : ۳۳۰  
معاصرین : ۳۳۱ ، کی شاعری : دکنی  
ادب کا قطعہ عروج : ۳۳۸ ، ۳۳۹  
۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳  
۳۴۴ ، پہلا بڑا قصیدہ نگار : ۳۴۵ ، قصائد  
کی تعداد : ۳۴۵ ، قصائد ۳۴۶ -  
۳۴۷ ، غزل کا موضوع : ۳۴۷  
۳۴۸ ، زبان اور فن : ۳۴۷-۳۵۰  
نصرتی عشق : ۳۴۸ ، کلام میں  
جذبات اور معنی آفرینی کا فقدان  
۳۵۰ ، رباعیاں اور بخشش : ۳۵۰  
عدم مقبولیت اور اس کے اسباب  
۳۵۱-۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴  
۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۶۴ ، ۳۶۷  
۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲  
۴۷۳ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۳

فورتنگ شاہ (سلطان) : ۶۳۶ -

نیا زنج پوری : ج ۳۳۴ -

نیک نام خاں : ۳۴۰ -

نیم لنگوئی (پیار کے ایک درویش) :

- ۳۱

و

وارث شاہ : ۶۱۳ / ۶۲۶ / ۶۵۱

۶۵۶ / ۶۵۷ / اردو کلام ۶۵۸

۶۵۹ / ۶۶۳ -

واقف : ۳۴۴ -

والا / حیدر : ۳۴۴ -

والد داغستانی : ۶۸۱ -

والی : ۳۴۴ -

واسطی : ۲۹۲ -

وجدی : ۵۲۳ / ۵۲۸ -

وجہی (ملا) : ۲۸ / ۱۳۱ / ۱۳۹

۱۸۹ / ۲۱۹ / ۳۳۸

۳۸۸ / ۳۸۹ / ۳۹۵

۳۹۶ / ۳۹۸ / ۴۰۹

۴۲۸ / تین تخلص ۴۲۷-۴۲۴

پروی غازی کی روایت سے تعلق

۴۳۳ / سال وفات ۴۳۴ / اردو

کی ادبی نثر کا موجد ۴۶۴

۴۶۵ / ۴۷۱ / ۴۷۲

۴۷۸ / ۴۷۹ / ۴۸۰

۴۸۰ / ۴۸۵ / ۴۸۷

۵۰۵ / ۵۰۶ / ۵۱۰

۵۸۶ / ۵۸۰ -

۴۰۶ / ۴۲۴ / ۴۶۸ / ۴۷۳

۴۸۳ / ۵۱۵ / ۵۲۳ / ۵۳۲

۵۳۷ / ۵۴۰ / ۵۴۱ / ۵۴۳

۵۴۴ / ۵۵۶ / ۵۶۲ / ۵۷۰

۶۸۵ / ۵۹۰ -

نصیر شاہ نصیر الدین : ۲۶۶ -

نصیر الدین ہاشمی : ۲۳۵ / ۳۱۰

- ۳۹۴

نصیر خاں : ج ۱۴۸ -

نصیرا / نصیر الحق : ۶۵۰ -

نظام الدین احمد (ملا) : ۳۸۴

- ۴۷۱

نظام الدین اوایا : ۲۹ / ۳۷ / ۳۸

۱۵۲ / ۹۸ / ۵۰ -

نظام شاہ چمنی : ۱۴۷ / ۲۲۹ -

نظامی / فخر دین : ۱۵۷ / ۱۶۰

۱۶۲-۱۶۷ / ۱۶۸ / ۱۷۱

۱۷۹ / ۱۹۴ / ۲۰۵ / ۲۳۰

۲۳۱ / ۲۵۱ / ۵۸۸ / ۶۰۵ -

نظامی عروضی مہر قندی : ۲۴۹ -

نظامی گجروی : ۳۵۹ / ۳۶۰

۴۱۸ / ۴۶۲ / ۵۰۹ / ۵۱۰ -

نظیری : ۵۵۳ / ۵۵۴ -

نعمت / میر قطب الدین : ۴۶۶ -

نل : ۵۶۲ -

نہی : ۴۱۵ -

نور الدین صدیقی مہروردی : ۵۱۸ -

نور الدین محمد عرف ست گرو : ۹۳

۱۰۹ / ۹۴ -

نور اللہ (شاہ) : ۳۲۲ / ۳۳۱ / ۳۳۸ -

وجہ الدین ملوی (شاہ) : ۲۸ / ۹۹

۱۰۰ / ۱۲۳ / ۵۳۴ / ۵۵۶ -

وجہ الدین محمد : ۳۴۳ / ۳۴۵ -

وکیل : ۹۴ -

وصالی : ۳۱ -

وکیلہ رائے (راجا) : ۸۷ -

ولی / ولی رام : ایک غزل ۷۱ -

۷۲ / ۶۲۹ -

ولی اللہ : ۵۳۴ -

ولی دکنی : ۷۷ / ۸۱ / ۱۲۹

۱۳۹ / ۱۴۴ / ۱۶۴ / ۱۸۸

۱۹۵ / ۲۱۰ / ۲۳۰ / ۲۴۶

۲۵۰ / ۲۶۱ / ۲۷۱ / ۲۷۹

۲۹۰ / ۲۹۳ / ۲۹۵ / ۲۹۶

۲۹۷ / ۳۵۱ / ۳۵۰ / ۳۵۹

۳۶۹ / ۳۷۲ / ۳۷۳ / ۳۹۹

۴۰۶ / ۴۴۱ / ۴۴۴ / ۴۸۴

۴۹۱ / ۴۹۲ / ۵۰۸ / ۵۱۰

۵۱۵ / ۵۲۲ / ۵۲۳ / ۵۲۴

۵۲۶ / کارنامہ ۵۲۹ / سفر دہلی

۵۳۰ / شاہ گلش کا مشورہ ۵۳۱

اردو شاعری کا بابا آدم ۵۳۲

لام ۵۳۳-۵۳۴ / وطن ۵۳۴

منہ ولات ۵۳۵-۵۳۹ / غزل

۵۴۰-۵۵۱ / تصویر عشق

۵۴۲-۵۴۳ / ولی اور نصرت کے

وجدان کا فرق ۵۴۳-۵۴۴

ولی کے ہاں تصوف کی روایت

۵۴۵-۵۴۶ / شاعری میں اخلاق

چلو ۵۴۷-۵۴۸ / صالح بدائع

۵۴۹ / کلام کی زبان کے اعتبار

۵۵۱ / تقسیم ۵۵۲ / زبان ۵۵۲-

۵۵۳ / فارسی زبان سے اخذ و

ترجمہ ۵۵۳-۵۵۵ / قصائد اور

دیگر اصناف سخن ۵۵۶ / ۵۵۸

۵۵۹ / ۵۶۰ / ۵۶۲ / ۵۶۳

۵۶۶ / ۵۷۰ / ۵۷۲ / ۵۷۳

۵۷۹ / ۵۸۰ / ۵۸۲ / ۵۸۳

۵۸۴ / ۵۸۸ / ۵۸۹ / ۵۹۰

۶۲۶ / ۶۲۷ / ۶۳۷ / ۶۶۵

۶۶۶ / ۶۸۵ / ۶۸۶ / ۶۸۷

۶۸۸ / ۶۹۰ / ۶۹۳ -

ولی ولوری : ۵۲۳ -

ہاشمی : ۲۴۹ / ۵۰۹ -

ہاشمی بجاپوری / سینک میران میان

خاں : ۱۸۵ / ۱۹۱ / ۱۹۵

۱۹۶ / ۲۱۹ / ۲۴۴ / ۲۹۵

۲۲۲ / ۲۵۲ / ۲۵۳ / تفصیل

کلام ۲۵۴ / ۳۶۹ / ۳۷۱

۳۷۲ / ۳۷۳ / ۳۷۴ / ۳۷۵

۳۷۶ / ۳۷۷ / ۳۷۸ / ۳۷۹

۳۷۹ / ۳۸۰ / ۳۸۱ / ۳۸۲

۳۸۳ / ۳۸۴ / ۳۸۵ / ۳۸۶

۳۸۷ / ۳۸۸ / ۳۸۹ / ۳۹۰

۳۹۱ / ۳۹۲ / ۳۹۳ / ۳۹۴

۳۹۵ / ۳۹۶ / ۳۹۷ / ۳۹۸

۳۹۹ / ۴۰۰ / ۴۰۱ / ۴۰۲

۴۰۳ / ۴۰۴ / ۴۰۵ / ۴۰۶

۴۰۷ / ۴۰۸ / ۴۰۹ / ۴۱۰

۴۱۱ -

بنولت : ۷۱۷ -

نم چندر : ۹۳ / ۷ / ۵ -



باقوت خان : ۲۳۹ -

بہمنی الکی (بابا جی) : ۶۶۵ -

بزیلہ : ۱۷۶ / ۱۷۷ / ۳۷۳ -

- ۵۱۳

بطوب مغربی (مثنوی "رضوان شاہ و

روح افزا" کا ایک کردار) :

- ۵۱۵



بلین ، انعام اللہ خان : ۵۸۳ / ۶۶۸ -

بکرنگ ، مصطفیٰ خان : ۵۵۹ -

- ۵۸۳

یوسفؑ (حضرت) : ۸۲ / ۱۴۰ -

- ۴۴۹ / ۲۴۷

یوسف : ۲۹۶ / ۲۹۷ / ۴۷۱ -

یوسف خان : ۳۸۱ -

یوسف عادل شاہ بہمنی : ۱۸۳ -

- ۱۸۵ / ۱۸۴

یوسف عزیز مکی : ۷۱۲ -

### ۳. مقامات

#### الف

آکرہ : ۷۰ -

آرمین : ۴۴۶ -

ایکمیری : ۲۳۸ / ۲۳۹ -

آلی : ۶ -

اجنٹا : ۴۱۷ -

احمد آباد : ۱۰۱ / ۱۱۴ / ۲۰۲ -

- ۵۲۳ / ۵۳۴ / ۶۷۹ -

احمد نگر : ۱۶۸ / ۲۲۹ / ۲۳۴ -

ارکٹ : ۱۲۲ -

اسون : ۶۶۹ -

اسیر کا لقمہ : ۴۰۲ -

افغانستان : ۷۰۰ / ۷۰۹ -

امریکہ : ۲۵ -

انبالہ : ۷۸ -

انگلستان : ۲۵ / ۴۱۲ -

اوج : ۶۸۰ -

اودہ : ۴۱ -

اورنگ آباد دکن : ۵۳۰ / ۵۵۲ -

- ۶۶۸

ایران : ۲۵ / ۲۶ / ۱۴۹ -

- ۱۸۳ / ۱۸۴ / ۲۳۹ / ۲۸۱ -

- ۲۸۴ / ۲۹۴ / ۴۱۲ / ۴۴۸ -

۴۴۵ / ۴۴۶ / ۴۷۱ / ۵۰۹ -

۵۳۴ / ۵۸۶ / ۶۵۷ / ۶۷۲ -

۶۸۱ / ۷۰۹ / ۷۱۰ / مشرق

۱۴۹ / ۱۴۹ / ۶۷۲ / وسطی ۷۰۹ -

ایشیا : ۴۱۰ / ۴۱۲ / ۶۶۶ -

ایلیپور (برار) : ۶۷۹ -

ایلووا : ۴۱۷ -

#### ب

باختر : ۶۶۹ -

بارکھان : ۷۰۹ -

بنالہ : ۶۴۶ -

بدایپور/بدیا نگر : (دیکھیے بجاپور) -

برار : ۱۴۸ / ۱۶۸ / ۲۳۳ -

بر عظیم پاک و ہند : ۲ / ۳ / ۴ -

۵ / ۶ / ۸ / ۱۱ / ۱۴ -

۱۵ / ۱۷ / ۲۱ / ۲۵ / ۲۶ -

۳۹ / ۴۱ / ۴۶ / ۴۹ / ۵۱ -

۵۸ / ۷۶ / ۸۷ / ۸۹ / ۱۰۳ -

۱۰۴ / ۱۰۵ / ۱۰۹ / ۱۱۹ -

۱۲۸ / ۱۳۷ / ۱۳۸ / ۱۳۹ -

۱۴۳ / ۱۴۴ / ۱۴۷ / ۱۴۹ -

۱۵۰ / ۱۵۲ / ۱۸۷ / ۱۹۰ -

۲۰۰ / ۲۵۰ / ۲۹۷ / ۳۵۱ -







کالنجر : ۶۷۶ -

کلبری (دریا) : ۷۶ -

کنج (خلیج) : ۸۹ -

کراچی : ۶۹۳ / ۶۹۴ -

کرنالک : ۳۶۹ / ۳۷۶ -

کرنالک : ۵۸۹ / ۵۹۰ -

کری : ۱۰۲ -

کشیر : ۴۵۶ / ۴۵۷ -

کشتا (دریا) : ۲۳۸ -

کشمیر : ۵۰۴ / ۵۰۵ -

کنهن بن : ۳۸۷ -

کنگ گبر : ۳۳۳ / ۳۳۴ -

کولهوال : ۶۱۵ -

کوهی کا قلعه : ۲۸۰ -

کوهیات : ۸۹ -

## ک

کجرات : ۱۳ / ۱۴ / ۱۵ / ۱۶ / ۱۷ -

کجرات : ۱۵ / ۱۶ / ۱۷ / ۱۸ / ۱۹ -

کجرات : ۱۸ / ۱۹ / ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ -

کجرات : ۱۹ / ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ -

کجرات : ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ -

کجرات : ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ -

کجرات : ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ -

کجرات : ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ -

کجرات : ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ -

کجرات : ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ -

کجرات : ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ -

کجرات : ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ / ۳۱ -

کجرات : ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ / ۳۱ / ۳۲ -

## ل

لاڑ : ۸۸ -

لال قلعه : ۴۳ -

لاڑ : ۲۰۲ / ۲۱۸ / ۲۱۹ / ۲۲۸ -

لاڑ : ۲۱۸ / ۲۱۹ / ۲۲۰ / ۲۲۱ -

لاڑ : ۲۲۸ / ۲۲۹ / ۲۳۰ / ۲۳۱ -

لاڑ : ۲۳۸ / ۲۳۹ / ۲۴۰ / ۲۴۱ -

لاڑ : ۲۴۸ / ۲۴۹ / ۲۵۰ / ۲۵۱ -

لاڑ : ۲۵۸ / ۲۵۹ / ۲۶۰ / ۲۶۱ -

لاڑ : ۲۶۸ / ۲۶۹ / ۲۷۰ / ۲۷۱ -

لاڑ : ۲۷۸ / ۲۷۹ / ۲۸۰ / ۲۸۱ -

لاڑ : ۲۸۸ / ۲۸۹ / ۲۹۰ / ۲۹۱ -

لاڑ : ۲۹۸ / ۲۹۹ / ۳۰۰ / ۳۰۱ -

لاڑ : ۳۰۸ / ۳۰۹ / ۳۱۰ / ۳۱۱ -

لاڑ : ۳۱۸ / ۳۱۹ / ۳۲۰ / ۳۲۱ -

لاڑ : ۳۲۸ / ۳۲۹ / ۳۳۰ / ۳۳۱ -

لاڑ : ۳۳۸ / ۳۳۹ / ۳۴۰ / ۳۴۱ -

لاڑ : ۳۴۸ / ۳۴۹ / ۳۵۰ / ۳۵۱ -

لاڑ : ۳۵۸ / ۳۵۹ / ۳۶۰ / ۳۶۱ -

لاڑ : ۳۶۸ / ۳۶۹ / ۳۷۰ / ۳۷۱ -

لاڑ : ۳۷۸ / ۳۷۹ / ۳۸۰ / ۳۸۱ -

لاڑ : ۳۸۸ / ۳۸۹ / ۳۹۰ / ۳۹۱ -

لاڑ : ۳۹۸ / ۳۹۹ / ۴۰۰ / ۴۰۱ -

لاڑ : ۴۰۸ / ۴۰۹ / ۴۱۰ / ۴۱۱ -

لاڑ : ۴۱۸ / ۴۱۹ / ۴۲۰ / ۴۲۱ -

لاڑ : ۴۲۸ / ۴۲۹ / ۴۳۰ / ۴۳۱ -

لاڑ : ۴۳۸ / ۴۳۹ / ۴۴۰ / ۴۴۱ -

لاڑ : ۴۴۸ / ۴۴۹ / ۴۵۰ / ۴۵۱ -

لاڑ : ۴۵۸ / ۴۵۹ / ۴۶۰ / ۴۶۱ -

لاڑ : ۴۶۸ / ۴۶۹ / ۴۷۰ / ۴۷۱ -

لاڑ : ۴۷۸ / ۴۷۹ / ۴۸۰ / ۴۸۱ -

لاڑ : ۴۸۸ / ۴۸۹ / ۴۹۰ / ۴۹۱ -

لاڑ : ۴۹۸ / ۴۹۹ / ۵۰۰ / ۵۰۱ -

لاڑ : ۵۰۸ / ۵۰۹ / ۵۱۰ / ۵۱۱ -

لاڑ : ۱۸۶ / ۱۸۷ / ۱۸۸ / ۱۸۹ -

لاڑ : ۱۹۶ / ۱۹۷ / ۱۹۸ / ۱۹۹ -

لاڑ : ۲۰۶ / ۲۰۷ / ۲۰۸ / ۲۰۹ -

لاڑ : ۲۱۶ / ۲۱۷ / ۲۱۸ / ۲۱۹ -

لاڑ : ۲۲۶ / ۲۲۷ / ۲۲۸ / ۲۲۹ -

لاڑ : ۲۳۶ / ۲۳۷ / ۲۳۸ / ۲۳۹ -

لاڑ : ۲۴۶ / ۲۴۷ / ۲۴۸ / ۲۴۹ -

لاڑ : ۲۵۶ / ۲۵۷ / ۲۵۸ / ۲۵۹ -

لاڑ : ۲۶۶ / ۲۶۷ / ۲۶۸ / ۲۶۹ -

لاڑ : ۲۷۶ / ۲۷۷ / ۲۷۸ / ۲۷۹ -

لاڑ : ۲۸۶ / ۲۸۷ / ۲۸۸ / ۲۸۹ -

لاڑ : ۲۹۶ / ۲۹۷ / ۲۹۸ / ۲۹۹ -

لاڑ : ۳۰۶ / ۳۰۷ / ۳۰۸ / ۳۰۹ -

لاڑ : ۳۱۶ / ۳۱۷ / ۳۱۸ / ۳۱۹ -

لاڑ : ۳۲۶ / ۳۲۷ / ۳۲۸ / ۳۲۹ -

لاڑ : ۳۳۶ / ۳۳۷ / ۳۳۸ / ۳۳۹ -

لاڑ : ۳۴۶ / ۳۴۷ / ۳۴۸ / ۳۴۹ -

لاڑ : ۳۵۶ / ۳۵۷ / ۳۵۸ / ۳۵۹ -

لاڑ : ۳۶۶ / ۳۶۷ / ۳۶۸ / ۳۶۹ -

لاڑ : ۳۷۶ / ۳۷۷ / ۳۷۸ / ۳۷۹ -

لاڑ : ۳۸۶ / ۳۸۷ / ۳۸۸ / ۳۸۹ -

لاڑ : ۳۹۶ / ۳۹۷ / ۳۹۸ / ۳۹۹ -

لاڑ : ۴۰۶ / ۴۰۷ / ۴۰۸ / ۴۰۹ -

لاڑ : ۴۱۶ / ۴۱۷ / ۴۱۸ / ۴۱۹ -

لاڑ : ۴۲۶ / ۴۲۷ / ۴۲۸ / ۴۲۹ -

لاڑ : ۴۳۶ / ۴۳۷ / ۴۳۸ / ۴۳۹ -

لاڑ : ۴۴۶ / ۴۴۷ / ۴۴۸ / ۴۴۹ -

لاڑ : ۴۵۶ / ۴۵۷ / ۴۵۸ / ۴۵۹ -

لاڑ : ۴۶۶ / ۴۶۷ / ۴۶۸ / ۴۶۹ -

لاڑ : ۴۷۶ / ۴۷۷ / ۴۷۸ / ۴۷۹ -

لاڑ : ۴۸۶ / ۴۸۷ / ۴۸۸ / ۴۸۹ -

لاڑ : ۱۵۳ / ۱۵۴ / ۱۵۵ / ۱۵۶ -

لاڑ : ۱۶۳ / ۱۶۴ / ۱۶۵ / ۱۶۶ -

لاڑ : ۱۷۳ / ۱۷۴ / ۱۷۵ / ۱۷۶ -

لاڑ : ۱۸۳ / ۱۸۴ / ۱۸۵ / ۱۸۶ -

لاڑ : ۱۹۳ / ۱۹۴ / ۱۹۵ / ۱۹۶ -

لاڑ : ۲۰۳ / ۲۰۴ / ۲۰۵ / ۲۰۶ -

لاڑ : ۲۱۳ / ۲۱۴ / ۲۱۵ / ۲۱۶ -

لاڑ : ۲۲۳ / ۲۲۴ / ۲۲۵ / ۲۲۶ -

لاڑ : ۲۳۳ / ۲۳۴ / ۲۳۵ / ۲۳۶ -

لاڑ : ۲۴۳ / ۲۴۴ / ۲۴۵ / ۲۴۶ -

لاڑ : ۲۵۳ / ۲۵۴ / ۲۵۵ / ۲۵۶ -

لاڑ : ۲۶۳ / ۲۶۴ / ۲۶۵ / ۲۶۶ -

لاڑ : ۲۷۳ / ۲۷۴ / ۲۷۵ / ۲۷۶ -

لاڑ : ۲۸۳ / ۲۸۴ / ۲۸۵ / ۲۸۶ -

لاڑ : ۲۹۳ / ۲۹۴ / ۲۹۵ / ۲۹۶ -

لاڑ : ۳۰۳ / ۳۰۴ / ۳۰۵ / ۳۰۶ -

لاڑ : ۳۱۳ / ۳۱۴ / ۳۱۵ / ۳۱۶ -

لاڑ : ۳۲۳ / ۳۲۴ / ۳۲۵ / ۳۲۶ -

لاڑ : ۳۳۳ / ۳۳۴ / ۳۳۵ / ۳۳۶ -

لاڑ : ۳۴۳ / ۳۴۴ / ۳۴۵ / ۳۴۶ -

لاڑ : ۳۵۳ / ۳۵۴ / ۳۵۵ / ۳۵۶ -

لاڑ : ۳۶۳ / ۳۶۴ / ۳۶۵ / ۳۶۶ -

لاڑ : ۳۷۳ / ۳۷۴ / ۳۷۵ / ۳۷۶ -

لاڑ : ۳۸۳ / ۳۸۴ / ۳۸۵ / ۳۸۶ -

لاڑ : ۳۹۳ / ۳۹۴ / ۳۹۵ / ۳۹۶ -

لاڑ : ۴۰۳ / ۴۰۴ / ۴۰۵ / ۴۰۶ -

لاڑ : ۴۱۳ / ۴۱۴ / ۴۱۵ / ۴۱۶ -

لاڑ : ۴۲۳ / ۴۲۴ / ۴۲۵ / ۴۲۶ -

لاڑ : ۴۳۳ / ۴۳۴ / ۴۳۵ / ۴۳۶ -

لاڑ : ۴۴۳ / ۴۴۴ / ۴۴۵ / ۴۴۶ -

لاڑ : ۴۵۳ / ۴۵۴ / ۴۵۵ / ۴۵۶ -

## ن

نارول : ۶۴۰ -

نارول (دریا) : ۱۴۷ -

نیال : ۷۰ -

## و

وجیانگر : ۲۸۱ / ۲۸۲ / ۲۸۳ -

وسطی ہندوستان : (دیکھیے ہندوستان) -

وسطی : ۷۰ -

وانسی : ۵۹۳ -

ورات : ۵ -

وریاہ : ۳۱ -

وریاہ (کوه) : ۴ -

## م

ماچین : ۴۳۸ -

مالابار : ۸۷ -

مالوہ : ۱۲ / ۱۳ / ۱۴ / ۱۵ / ۱۶ -

مالوہ : ۱۳ / ۱۴ / ۱۵ / ۱۶ / ۱۷ -

مالوہ : ۱۴ / ۱۵ / ۱۶ / ۱۷ / ۱۸ -

مالوہ : ۱۵ / ۱۶ / ۱۷ / ۱۸ / ۱۹ -

مالوہ : ۱۶ / ۱۷ / ۱۸ / ۱۹ / ۲۰ -

مالوہ : ۱۷ / ۱۸ / ۱۹ / ۲۰ / ۲۱ -

مالوہ : ۱۸ / ۱۹ / ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ -

مالوہ : ۱۹ / ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ -

مالوہ : ۲۰ / ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ -

مالوہ : ۲۱ / ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ -

مالوہ : ۲۲ / ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ -

مالوہ : ۲۳ / ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ -

مالوہ : ۲۴ / ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ -

مالوہ : ۲۵ / ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ -

مالوہ : ۲۶ / ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ -

مالوہ : ۲۷ / ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ / ۳۱ -

مالوہ : ۲۸ / ۲۹ / ۳۰ / ۳۱ / ۳۲ -

مالوہ : ۲۹ / ۳۰ / ۳۱ / ۳۲ / ۳۳ -

همدان : ۳۸۱ -

پنلوستان : ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۴

۱۵، ۵۷، ۶۲، ۷۰، ۷۴

۹۱، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۷

۱۲۶، ۱۳۹، ۱۸۵، ۲۱۴

۲۹۳، ۳۸۱، ۳۸۸، ۴۹۲

۴۹۴، ۵۱۰، ۵۱۲، ۵۳۳

۵۵۹، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۶

۵۷۹، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۷۳

۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۹، ۶۹۹

۷۰۰، ۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۰

۷۷۷، ۸۳، ۸۹، ۱۳۹، ۱۵۶

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱

۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵

۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹

۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳

۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷

۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱

۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵

۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹

۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳

۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷

☆☆☆

۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵

۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹

۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳

۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷

۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱

۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵

۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹

۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳

۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷

۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱

۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵

۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹

۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳

۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷

۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱

۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵

۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹

۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳

۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷

۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱

۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵

۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹

۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳

۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷

۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱

۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵

۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹

۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳

۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷

۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱

۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵

۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹

۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳

۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷

## ۳. موضوعات

الف

آب حیات : ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰

۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴

آریا : ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳

آریائی الفاظ : ۵۸۷

آل رسول : ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷

آل علی : ۳۵۸

آل خزله : ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷

۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰

آل محمود : ۱۲، ۱۳، ۱۴

آینه طاهرین : ۳۷۳

آینه سکنده : ۴۴۷

ابویر : ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲

ابویرلی : ۶۷۰

ابویرلی : ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲

۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵

اسادیت لیری : ۱۷۲

اصدی/قادیانی : ۳۶۹

الله (راک) : ۲۰۹

لوحیا گمش : ۵۸۷

لوحیا گمش ابویرلی : ۷

گودو : ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴

۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸

۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲

۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶

۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰

۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴

۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸

۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲

۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶



اردو الفاظ : ابو الفرج کے کلام ،  
مسعود سعد سلمان کے فارسی دیوان ،  
حکیم ستائی ، طبقات ناصری ، قرآن  
الصدقین ، خزائن الفتوح ، دیول  
رائی و خضر خاں ، تاریخ فیروز شاہی  
اور سیر الاولیاء میں ۲۳-۲۴ ، ۲۷ ،  
۶۳۹ ، اردو الفاظ اور ہمارے  
فارسی تصانیف میں ۲۳ - ۲۷ ۔  
اردو تہذیب : ۱۹۳ ، اور ادب ۳۶ ۔  
اردو رسم الخط : ۹۳ ۔  
اردو روایت : ۱۷۳ ، کجرات میں  
ابتدا ۹۲ ، تاریخ ۳۸۳ ۔  
اردو زبان : ۱ ، ۲ ، ۳ ، تشکیل  
و ترویج کے ضمن میں چند واقعات  
۱۰۱-۱۵ ، اودھ کی ترقی اور صولنائے  
کرام ۱۵ ، شمال سے چلے کجرات  
اور دکن میں ادبی زبان کا درجہ  
۱۶ - ۱۷ ، ۱۸ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۲۶ ،  
۲۹ ، ۳۹ ، ۵۳ ، ۵۷ ، ۷۰ ،  
۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۷ ، ۸۱ ،  
۸۵ ، ۹۰ ، ۹۳ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ،  
۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۵ ،  
۱۲۸ ، ۱۳۲ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ،  
۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ،  
دکن میں پروان چڑھنے کے اسباب  
۱۵۰ - ۱۵۱ ، ۱۵۱ ، ۱۶۳ ،  
۱۷۳ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۹۳ ،  
۱۹۳ ، ۲۰۲ ، جام کے عہد میں

۲۰۳ / ۲۳۸ / ۲۶۲ / ۲۶۹  
۲۸۰ / ۲۹۲ / ۳۲۳ / ۳۴۳  
۳۶۹ / ۳۸۳ / ۳۸۵ / ۴۰۲  
۴۱۰ / ۵۳۰ / ۵۹۳ / ۵۹۵  
۵۹۶ / لشو و کامی معاون اسباب  
۵۹۹ - ۶۰۱ / ۶۰۵ / ۶۱۰  
۶۱۹ / ۶۲۳ / ۶۳۷ / ۶۴۰  
۶۴۵ / ۶۴۷ / ۶۶۷ / ۶۷۶  
- ۷۱۲  
اردو زبان و ادب : ۳۴ / ۷۷  
۱۲۱ / ۱۲۸ / ۱۳۹ / ۱۴۴  
۱۴۷ / ۱۹۲ / ۲۶۵ / ۵۸۹  
۵۹ / ۷۰۲ -  
اردو شعرا : ۳ / قدیم ۶۵۵ -  
اردو شاعری : امیر خسرو ۲۷ / ہندوی  
اثرات ۱۰۵ - ۱۰۶ / ۱۲۸  
۱۲۹ / ۲۸۳ / ۲۹۶ / ۴۰۳  
۴۰۴ / ۴۲۰ / ۵۲۹ / ۵۳۲  
۵۳۴ / ۵۴۲ / ۵۴۴ / ۵۴۵  
۵۴۸ / ۵۵۰ / ۵۵۱ / ۵۵۵  
۵۵۶ / ۵۵۷ / ۵۶۹ / ۵۷۰  
۵۷۳ / ۵۷۴ / ۵۸۲ / ۶۳۶  
۶۳۸ / ۶۵۰ / ۶۶۶ / ۶۸۰  
۶۸۲ / ۶۸۵ / ۶۹۰ / ۶۹۱  
۶۹۲ / ۶۹۴ / ۷۰۶ -  
اردو نثر کی روایت : ۱۹۵ -  
اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ :  
- ۵۴  
اردو کا قدیم ترین نام : ۲۳ -  
اردو کلچر : ۶۲۹ -

اسلامی ادب : ۴۴۷ -  
 اسلامی تصوف : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ، ۱۳۰ -  
 اسلامی روایت : ۱۳۲ -  
 اسم اعظم : ۵۱۵ ، ۴۸۸ -  
 سیا یا سیاہی صفات : اردو ، پنجابی  
 اور مراکھی میں ۶۹۷ -  
 اضافت : اردو ، پنجابی ، مراکھی اور  
 سندھی میں ۶۹۷ -  
 افغان : ۱۵۱ ، ۵۷ ، ۴۸۰ ، ۲۸۵ ،  
 ۵۶۳ ، ۵۹۵ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ -  
 افغانی (زبان) : ۳۰۱ ، ۶۰۷ -  
 افلاطونی فلسفہ : ۴۴۶ -  
 آگون : ۶۵ -  
 اسرئیل : ۱۶۱ -  
 امیران حسدہ : ۱۲ ، ۱۳۴ ، ۹۰ ، ۹۲ ،  
 ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۸ ، ۷۰۱ -  
 انگریز : ۶۵۶ ، ۷۰۸ ، ۷۱۱ ، سندھی  
 زبان کے رسم الخط کی تدوین  
 ۶۸۰ -  
 انگریزی : ۲ ، ۳ ، ۲۵ ، ۷۷ ،  
 ۱۰۵ ، ۱۶۲ ، ۳۱۰ ، ۴۴۴ ،  
 ۴۶۲ ، ۴۶۴ ، ۵۵۵ ، ۵۹۳ -  
 ۶۹۶ -  
 انگریزی زبان و ادب : ح ۹۴ ،  
 ۵۵۷ -  
 انجیل : ۲۷ -  
 وادی : ۷ ، ۱۶۳ ، ۱۹۷ ، ۵۸۷ ،  
 ۶۷۱ ، ۶۳۰ -  
 بلوچ پنجاب : ۵۷ ، ۳۰۰ ، ۶۱۳ -









۵۶۵ : تہا بذر خار فانی ۵۶۶  
 تہنیں ۵۶۷ : تشبہ و استعارہ  
 ۵۶۸ : تلیح ۵۶۹ : حسن تعلیل  
 ۵۷۰ : حکس ۵۷۱ : مراعات النظر  
 ۵۷۲ : مستراد -

## ح

مادر اعظم مشترک : ۵۸۸ -  
 عادل شاہی دور : زبان ۱۹۷-۲۰۰  
 کیت نور دوہرے : کیتوں کی دو  
 قسمیں ۱۹۷ : مرثیہ ۱۹۹ : لہر  
 ۱۹۷ : وجہ ۱۹۶ -  
 عادل شاہی سلطنت : ۱۶۸ : ۱۷۹  
 ۱۸۳ : ۱۸۵ : ۱۸۶ : ۱۸۸  
 ۱۹۰ : ۱۹۳ : ۱۹۵ : ۲۰۱  
 ۲۵۱ : ۲۸۰ : ۳۲۹ : ۳۳۷  
 ۳۷۶ : ۳۸۱ : ۴۰۵ : ۴۲۸  
 ۵۰۶ -

عبرانی ادب : ۴۴۷ -  
 عرب (قوم) : ۸ : ج ۳۲ : ۵۷  
 ۸۰ : ۸۷ : ۸۹ : ۶۵۷ -  
 عرب لاجر : ۸۹ -  
 عرب سلاج : ۸۷ -  
 عربی ایرانی تہذیب : ۹ : ۳۵ : ۵۶  
 ۵۷ : ۶۰۱ -  
 عربی ایرانی ہندی تہذیب : ۴ -

عربی (زبان) : ۴ : ۸ : ۱۳ : ۲۳  
 ۳۲ : ۳۵ : ۳۸ : ۵۸ : ۶۶  
 ۷۷ : ۸۸ : ۹۲ : ۹۳  
 ۱۰۸ : ۱۱۵ : ۱۲۰ : ۱۳۱

۱۵۸ : ۱۸۷ : ۱۹۷ : ۲۰۳  
 ۳۸۲ : ۴۱۵ : ۴۲۴ : ۵۰۴  
 ۵۸۷ : ۶۱۴ : ۶۲۹ : ۶۳۹  
 ۶۴۰ : ۶۷۲ : ۶۷۳ : ۶۷۵  
 ۶۷۶ : ۶۹۶ : ۷۰۰ : ۷۰۱  
 ۷۰۴ : ۷۱۱ -

عربی ادب : ۴۶۲ -

عربی الفاظ : ۳ : ۲۱ : ۲۲ : ۲۹ : ۱۰۷  
 ۱۰۳ : ۱۱۰ : ۱۲۴ : ۲۰۵  
 ۲۲۳ : ۲۲۶ : ۲۲۸ : ۲۳۱  
 ۲۳۸ : ۲۷۷ : ۳۰۰ : ۴۲۴  
 ۴۹۰ : ۴۹۱ : ۵۱۴ : ۵۲۳  
 ۵۲۴ : ۵۲۷ : ۵۶۶ : ۶۰۲  
 ۶۱۸ : ۶۲۰ : ۶۲۱ : ۶۲۲  
 ۶۲۵ : ۶۳۵ -

عربی تصانیف : ۲۲۲ -

عقہ : ۴۰ : ۱۰۷ : ۱۰۸ : ۱۱۵  
 ۱۲۰ -

مادر شاہی سلطنت : ۱۶۸ -

## خ

خزل : ۱۵۵ : کیا ہے ؟ ۵۳۱ : ولی  
 ۵۴۱ : ۵۴۰ -  
 خزلاتِ شہرہ : ۶۳ - ۶۴ -  
 خزلوی (قبیلہ) : ۵۶۴ -  
 خوری (قبیلہ) : ۸ : ۹۰ : ۶۷۴ -

## ی

فارسی : ۲ : ۸ : ۱۳ : ۱۶ : ۲۲  
 ۲۳ : ۲۵ : ۲۶ : ۲۷ : ۳۱

فارسی اثرات : ۱۳۷ : ۲۳۴ : ۳۲۴  
 ۵۶۵ : ۵۸۸ : ۵۸۹  
 فارسی ادب : ۳ : کے ترجموں کا  
 ہندوی تہذیب پر اثر ۳۹۱ : ۴۶۲  
 ۵۲۹ -

فارسی اسلوب : ۱۸۸ : ۲۱۹  
 ۲۲۳ : ۲۴۱ : ۲۴۶ : ۲۵۱  
 ۲۷۷ : ۲۸۰ : ۲۸۸ : ۳۰۵  
 ۳۱۳ : ۳۳۵ : ۳۵۹ : ۳۷۳  
 ۳۸۵ : ۴۰۱ : ۴۰۲ : ۴۰۴  
 ۴۰۷ : ۴۲۴ : ۴۲۸ : ۴۶۰  
 ۴۶۳ : ۴۶۴ : ۴۶۶ : ۴۸۵  
 ۴۹۹ : ۵۱۹ : ۵۲۱ : ۵۲۴  
 ۵۳۰ -

فارسی اسلوب بیان : ۶۱ -

فارسی اصنافِ سخن : ۳۵ : ۱۰۶  
 ۱۹۴ : ۲۵۸ : ۳۱۹ : ۳۹۵  
 ۴۱۳ : ۴۸۱ : ۵۲۹ : ۵۸۸ -

فارسی الفاظ : ۳ : ۲۱ : ۲۲ : ۲۹  
 ۱۰۳ : ۱۰۷ : ۱۱۰ : ۱۲۴ : ۱۷۱  
 ۱۹۳ : ۲۰۵ : ۲۲۴ : ۲۲۶  
 ۲۲۸ : ۲۴۱ : ۲۴۸ : ۲۷۷  
 ۳۲۳ : ۳۸۲ : ۴۹۰ : ۴۹۱  
 ۵۱۴ : ۵۲۳ : ۵۲۴ : ۵۲۳  
 ۵۶۶ : ۶۰۲ : ۶۱۸ : ۶۲۲  
 ۶۲۵ : ۶۳۵ -

فارسی لوزان و محور : ۱۲۷ : ۱۵۵  
 ۱۶۳ : ۱۹۳ -

فارسی بن : ۵۵۲ -

فارسی بھول : ۵۴۸ -

۲۲ : ۲۳ : ۲۴ : ۲۵ : ۲۶  
 ۳۷ : ۴۰ : ۴۱ : ۴۵ : ۵۶  
 ۵۸ : ۶۰ : ۶۱ : ۶۷ : ۷۷  
 ۷۹ : ۸۱ : ۸۲ : ۸۳ : ۸۷  
 ۸۹ : ۸۸ : ۹۲ : ۹۳  
 ۱۰۰ : ۱۰۸ : ۱۲۰ : ۱۲۶  
 ۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۳۰ : ۱۳۱  
 ۱۳۳ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۹  
 ۱۵۸ : ۱۶۳ : ۱۷۳ : ۱۷۷  
 ۱۷۹ : ۱۸۵ : ۱۸۸ : ۱۸۷  
 ۱۸۹ : ۱۹۳ : ۱۹۴ : ۱۹۷  
 ۲۰۳ : ۲۱۴ : ۲۲۰ : ۲۳۰  
 ۲۶۱ : ۲۶۲ : ۲۷۳ : ۲۹۸  
 ۳۰۵ : ۳۱۲ : ۳۲۱ : ۳۳۵ : ۳۳۶  
 ۳۸۲ : ۳۸۴ : ۳۸۵ : ۳۸۸  
 ۳۹۲ : ۳۹۴ : ۴۰۱ : ۴۰۶  
 ۴۰۸ : ۴۱۰ : ۴۱۱ : ۴۲۳  
 ۴۴۵ : ۴۶۰ : ۴۶۱ : ۵۰۳  
 ۵۰۴ : ۵۰۷ : ۵۰۸ : ۵۲۰  
 ۵۳۱ : ۵۳۷ : ۵۴۰ : ۵۴۱  
 ۵۵۶ : ۵۵۷  
 ۵۸۹ : ۶۱۴ : ۶۱۵ : ۶۲۵  
 ۶۲۷ : ۶۲۸ : ۶۲۹ : ۶۳۰  
 ۶۳۱ : ۶۳۲ : ۶۳۳ : ۶۳۹  
 ۶۶۰ : ۶۶۵ : ۶۶۶ : ۶۷۲  
 ۶۷۳ : ۶۷۵ : ۶۷۶ : ۶۷۷  
 ۶۸۰ : ۶۹۱ : ۶۹۶ : ۶۹۹  
 ۷۰۰ : ۷۰۱ : ۷۰۷ : ۷۰۳  
 ۷۰۵ : ۷۰۹ : ۷۱۰ : ۷۱۱







- وحدت الوجود (فلسفہ) : ۱۰۶ / ۹۳  
 ۱۱۸ / ۱۱۹ / ۵۲۰ / ۵۲۱  
 وفات لائے : ۵۰۸ / ۹۳  
 ویدانت : ۹۳  
 ویدک دھرم : ۱۵۷  
 وی پوروش/وی بھاشا (ابھیروہ کی زبان) : ۵  
 ۵  
 وجہ کی روایت : ۱۹۹  
 ایرانی : ۶۳ / ۵۸۷ / ۶۳۰  
 وزج مربع سالم : ۱۱۷  
 یمن اوست (فلسفہ) : ۱۱۹  
 یمن : ۶۷۰  
 ہند آریائی تہذیب : ۶۹۵  
 ہند اسلامی تصوف : ۱۱۰  
 ہند ایرانی تہذیب : ۳۹۱  
 ہند ایرانی روایت : ۵۳۵  
 ہند ایرانی روح : ۵۳۳  
 ہندکو : ۶۹۹ / ۷۰۹  
 ہند مسلم ثقافت : ۳۸۷ / ۳۸۷  
 ۳۹۱ / ۵۳۳  
 ہندو : ۳۳ / ۳۳ / ۳۳ / ۳۳  
 ۱۱۰ / ۵۹۵ / ۵۹۶ / ۶۷۳  
 ہندو ادب : ۱۰  
 ہندو اسطور : ۱۰۶  
 ہندو تصوف : ۱۰۵  
 ہندو تمدن : ۱۰ / ۲۸۶  
 ہندو حکمت : ۱۰

- ہندو دیویالا : ۱۸ / ۲۱۷  
 ہندو تہذیب : ۱۰  
 ہندو رائیڈ : ۵۶  
 ہندو روایت : ۱۰۶  
 ہندو فن : ۱۰  
 ہندو ست : ۱۰ / ۱۰ / ۱۰ / ۱۰  
 ۲۱۹  
 ہندو موسیقی : ۲۲  
 ہندو یوگی : ۶۰۰  
 ہندواری : ۲۳  
 ہندوستانی (اہل ہند) : ۵۷ / ۶۰  
 ۸۰ / ۵۸۷ / ۷۵  
 ہندوستانی (زبان) : ۷۰  
 ہندوستانی فارسی : ۲۵  
 ہندوی : ۶ / ۱۳ / ۲۳ / ۲۶  
 ۲۹ / ۵۶ / ۹۹ / ۱۵۱ / ۱۵۱  
 ۱۷۸ / ۱۸۵ / ۱۸۷ / ۱۸۹  
 ۲۲۰ / ۲۲۱ / ۲۲۱ / ۲۲۱  
 ۱۹۳ / اثرات / ۱۹۳  
 ۱۹۳ / ۲۸۷ / ۳۰۳ / ۵۸۸  
 ۵۸۹ / ادبیات / ۱۹۲ / اسطور  
 ۱۰۵ / اسلوب / ۱۶۳ / ۲۱۹  
 ۲۲۳ / ۲۱۳ / ۲۲۹ / ۳۰۷  
 ۲۵۸ / ۳۵ / ۲۵۸  
 ۳۸۵ / ۵۲۹  
 ہندوی الفاظ : ۳۱ / ۱۰۲ / ۵۵۱  
 ہندوی اوزان : ۱۱۰ / ۱۱۰ / ۱۵۵  
 ۱۷۸ / ۱۹۳  
 ہندوی بحر : ۱۳۷ / ۱۹۳ / ۲۰۹  
 ہندوی بھول : ۵۳۸

- ہندوی تلمیحات : ۲۶۳  
 ہندوی تہذیب : ۵۶ / ۵۶ / ۵۷  
 ۲۵۸ / ۲۶۱ / ۳۹۱  
 ہندوی دیویالا : ۲۲۲  
 ہندوی روایت : ۱۰۵ / ۱۰۹  
 ۱۱۳ / ۱۲۲ / ۱۳۲ / ۱۳۶  
 ۱۳۷ / ۱۶۳ / ۱۶۳ / ۱۶۳  
 ۱۷۹ / ۱۸۸ / ۱۸۷ / ۱۹۵  
 اور فارسی روایت کے درمیان  
 کئی مکمل ۲۰۱ / ہندی دور سے  
 عادل شاہی دور کے سو سال تک  
 ۲۰۱ / ۲۰۲ / ۲۳۲ / ۲۳۶  
 ۲۸۳ / ۲۹۳ / ۳۲۳ / ۳۶۱  
 ۳۸۵ / ۵۸۸ / ۵۸۹  
 ہندوی روح : ۵۳۳  
 ہندوی زبان : ۱۰۸ / ۱۱۶ / ۱۸۵  
 کی روایت : ۲۶۵  
 ہندوی سخن : ۳۲  
 ہندوی شاعری : ۶۳۳  
 ہندوی غزل : ۲۲۹ / ۵۸۹ / احساس  
 ۲۵۹  
 ہندوی عروض : ۱۲۷ / ۱۲۸  
 ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲
- ہندی مترادفات : ۲۹  
 ہندی موسیقی : ۵۶ / ۲۷  
 ہندی : ۱۱۱ / ۱۱۲ / ۱۳۰ / ۱۳۳ / ۱۳۳  
 ۱۵۵ / ۱۶۸ / ۲۳۷ / ۳۹۳  
 ۵۸۷ / ۶۲۵ / ۶۲۷ / ۶۲۹  
 ۶۶۰ / ۶۷۲ / ۶۷۵ / ۶۷۶  
 ۶۸۲ / اثرات / ۱۳۷ / اصناف و  
 اوزان : ۱۰۵ / الفاظ : ۳۰ / ۷۷  
 بولی : ۸۰ / قدیم : ۳۷۵ / روایت : ۹۲  
 زبان : ۷۰ / ۹۷ / ۳۳۵ / ۵۰۱  
 ۵۲۳  
 ہندی شاعری : ۱۱۳ / نظم : ۳۲  
 ہندی محاورے : ۶۱  
 ہندی موسیقی : ۳۸  
 بولی : ۶۳ / ۱۱۶  
 نور و انبیا : ۶۵۷  
 ی  
 یوسف زلیخا : ۲۳۹  
 یوگ : ۹۳  
 اولیائی : ۸۹ / ۵۹۷ / ۶۶۹  
 ۶۶۶  
 یونانی الفاظ : ۵۹۷





اَدَبٌ وَتَنْقِیْدٌ

شاعری

۶۰/۰۰	فیض الرحمن	نغمہ ہائے دنا (کلیات)
۴۵/۰۰	فتح رحمان	مہر و نغم
۷۵/۰۰	سید علی ظہیر	انگلیوں سے خون
۱۵/۰۰	منیب الرحمن	شہر گسٹام
۳۰/۰۰	سید محمد صفری	شوقی تحریر مزاحیہ کلام
۲۰/۰۰	منظر شکوہ	غبارِ ناکوں
۷۵/۰۰	صدیقہ شبنم	ستہائی
۴۵/۰۰	اقبال عظیم	ماحول (کلیات)
		حسن زاد (مقتب فارسی اشعار)
۶۰/۰۰	ضیاء احمد ایوبی	مع اردو ترجمہ
۷۵/۰۰		صلاح الدین پرویز کے دو حصے
۶۰/۰۰		صلاح الدین پرویز کے خطوط (شاعری)
۷۵/۰۰		صلاح الدین پرویز - تکفیش
		جہاں نما ایک ہزار اباغیات
۵۰/۰۰		باد و کشتن خوبان مہموم
۵۰/۰۰		جادہ شوق
۳۰/۰۰		موجوں کا مکمل
		دعا و نطف (نثر)

AN ANTHOLOGY OF MODERN URDU POETRY **Rs. 75**

SELECTED POEMS OF BALRAJ KOMAL R.35

## ناول و افسانے

۵۰/۰۰	قرۃ العین حیدر	کرشن رانگین
۵۰/۰۰	"	چاندنی بیگم
۵۰/۰۰	سرنند پرکاش	بازگونی
۵۰/۰۰	ہرچمرن چاول	نادوسے کے بہترین افسانے
۵۰/۰۰	"	تستے جاتے معمول کا سچ

مسفر نامہ

مغفراشتنا  
سرشیدہ اہل حق و تعالیٰ  
مولوی سید اقبال علی

**Educational Publishing House**

310F, Vaidik Street, Dr. Mirza Ahmed Ali Marg,  
Lal Kuan, Hamid Marg, Delhi-110006

Page : 526163 - 714985

291

ہندی مترادفات : ۲۹ -  
 ہندی موسیقی : ۲۷ - ۵۶ -  
 ہندی : ۱۰۳ - ۱۰۱ - ۲۵ - ۱۰۲ - ۱۰۳ -  
 ۱۱۱ - ۱۱۲ - ۱۳۰ - ۱۳۳ -  
 ۱۵۵ - ۱۶۸ - ۱۷۲ - ۲۹۳ -  
 ۵۸۷ - ۶۲۵ - ۶۲۷ - ۶۲۹ -  
 ۶۶۰ - ۶۷۲ - ۶۷۵ - ۶۷۶ -  
 ۶۸۲ - اثرات ۱۳۷ - اصناف و  
 اوزان ۱۰۵ - الفاظ ۳۰ - ۷۷ -  
 ابولی ۸۰ - قدیم ۴۵ - روایت ۹۲ -  
 زبان ۷۰ - ۹۷ - ۴۳۵ - ۵۰۱ -  
 - ۵۷۳ -

- ہندی شاعری : ۱۱۲ ، نظم ۳۲ -
- ہندی عمارت : ۶۱ -
- ہندی موسیقی : ۳۸ -
- ہولی : ۶۳ ، ۱۱۶ -
- پیر راجھا : ۶۵۴ -

يوسف زليخا : ٢٣٩ -  
 ووك : ٩٣ -  
 ولاني : ٨٩ ، ٥٩٤ ، ٦٦٩ ،  
 - ٦٩٦  
 وناني القاط : ٥٩٤ -

✧ ✧ ✧

ہندوی تلمیحات : ۲۶۳ -  
ہندوی تہذیب : ۵۶ / ۳۵ ، ۵۷ ، ۵۸ -  
ہندوی دیویالا : ۲۲۲ -  
ہندوی روایت : ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۲۲ ، ۱۳۲ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۸۸ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۱۹۵ -  
اور فارسی روایت کے درمیان  
کشمکش : ۲۰۱ ، پہنی دور سے  
عادل شاہی دور کے سو سال تک  
۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۳۲ ، ۲۳۶ ، ۲۸۳ ، ۲۹۳ ، ۳۲۳ ، ۳۶۱ -  
۳۸۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ -  
ہندوی روح : ۵۳۳ -  
ہندوی زبان : ۹۶ ، ۱۰۸ ، ۱۸۵ -  
کی روایت : ۲۶۵ -  
ہندوی سخن : ح ۳۲ -  
ہندوی شاعری : ۶۲۳ -  
ہندوی طرز : ۲۲۹ ، ۵۸۹ ، احسان  
۲۵۹ -  
ہندوی عروض : ۱۲۷ ، ۱۲۸ -  
ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲ -

۱۰۰ در رسم آشنائی  
(دانشیه و در مضامین)